Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/bungakugairon008800

本間久雄著

文學概論

東京堂書店刊行

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

by

Mr. E. Tamaki

CHENG YU TUNG
EAST ASIAN LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY
130 St. George Street
8th FLOOR
TORONTO, CANADA M5S 1A5

學のしなゝゝは他より強ひて、それをとは云ひがたし。大抵自ら思ひよれる方にまかすべきなり。いかに初心なればとて、學にも志すほどの者は、むげに小兒の心のやうにあらねば、ほゞゝゝに自ら思ひよれるすぢは、必ずあるものなり。又、面々好むかたと好まぬ方とも有り、又、生れつきて得たる事と得ぬ事とも有るものなるを、好まぬ事得ぬ事をしては、同じやうに努めても、功を得る事少なし。又、何れのしなにもせよ、學びやうの次第も、ひとわたりの理によりて、云々してよろしと、さして教へんは、やすき事なれども、そのさして教へたる如くにして、果して、よきものならんや、又思ひの外にさてはあしきものならんや、實には知りがたき事なれば、これも強ひては定めがたきわざにて、實はただ其人の心まかせにしてよきなり。詮ずるところ、學問は、たゞ年月長く倦ず怠らずして、勵み努むるぞ肝要にて、學びやうは、いかやうにてもよかるべく、さのみかゝはるまじき事なり。……本居宣長『宇比山踏』

序

文學を研究することは、――本書の『緒言』でもその一端を述べて置いたが――現代の文化人に取つて、まことに重大な教養の一つである。さて、何のために、それほど重大な教養の一つであるか？

この問題は、おのづから、文學が、一個の社會的現象として、他のさまざまな精神的活動に比べて、どういふ地位を人生において保つてゐるかといふ複雑な問題を導き出して來る。

著者は、右のことを常に念頭に置いてこの書を書いた。

本書は四篇に分れてゐる。第一篇『文學の本質』では、文學を、先づ文

學そのものとして觀察し、その特徴並びにその構成要素を說明し、第二篇『社會的現象としての文學』では、文學と時代並びに國民性との關係、文學の社會性道德性の問題等、文學對社會の交涉を述べ、第三篇『文學各論』では詩、戲曲、小說等の文學の諸形式並びにその特質を解說し、第四篇『文學批評論』では、近代批評の諸傾向を述べ、併せて吾々が、實際に、文學を鑑賞する場合に、いかなる態度を取るべきかを說いた。しかし、これは、たゞ說明の便宜上、かやうに分けたまでゝ、四篇ともそれ〴〵密接に連關してゐるものであることは云ふまでもない。

著者は、本書の中で出來るだけ多く、東西の權威的著述を引證した。それは、一つは、出來るだけ、自分一個の獨斷的解釋に陷るまいとした爲

めでもあるが、又、一つには、これから文學の研究に這入らうとする人に取つて、その方が一層有益であると思つたからでもある。

尙、本書の、――殊に第一篇、第二篇の理論的根據としては、それ〴〵泰西の近代美學を代表するヒルンやボサンケやゴオルチエ等の美學から多くの暗示を得たこと、並びに本書のところ〴〵に引用した考證的方面に關するわが國の古典的文獻は、本居宣長の著書其他『古事類苑』『廣文庫』等に負うてゐることの甚だ多いことを特記して置きたい。

大正十五年十一月

著者識

著者は、大正六年に『新文學概論』と題する小册子を新潮社から公けにした。同社では、其後久しく絶版になつてゐた同書を、最近、改版して發賣する手筈になつてゐたといふことであるが、解說の上でも、考證の上でも、資料の排列の上でも——量質共に甚だしく不滿足である類似の題目の舊著が、再び公けになるのは、著者の好まないところなので、その改版を中止して貰ふことにした。こゝに記して同社の好意を謝したい。

目次

第一篇　文學の本質

緒言……一
第一章　文學の定義……七
文學といふ言葉――『新スタンダアド大辭典』その他――太宰春臺の『文論』――『論語』と『事物起源』――六藝――ボスネットの觀察――文學に關する諸家の定義――ウォースタア――ブルーク――ブイネー――マシュウ・アーノルド――ボスネットの說――テオドル・ハントの說――ハドソンの說――文學の條件――デ・クヰンシイの說――「力の文學」――『古今集』の序
第二章　文學の特質……二二
文學の恒久性――ウインチェスタアの說――感情の瞬間性と恒久性――感情の瞬間性――知識的興味と感情的興味――マアシャルの美快感の永續說――文學の個性的特質――文學の普遍性――ウインチェスタアの說――その例――ホオマアと記紀及び、萬

葉の歌――ラスキンの説――トルストイとギュヨオ――ボサンケの説

第三章　美的情緒及び想像……四一

文學の要素としての情緒――研究の二方面――サンタヤアナの快感遊離説――ボサンケの觀照説――美的情緒の三特質――永續的、相關的、共通的――美的情緒の定義――美的情緒と文學的效果の問題――ウインチエスタアの同情説――ダウデンの説――ラスキン説――美的情緒評價の標準――文學の要素としての想像――ボサンケ説――シエリーの説――想像と空想――アデイソンの想像論――想像の二つの快樂――ラスキンの美論と想像の力説――アレキサンダアの説――ウインチエスタアの想像の分類――創造的想像、聯想的想像、解釋的想像――文學の要素としての思想

第四章　文學と個性……六八

文學と個性又は人格――シュレーゲルの言――ボスネットの言――ビュッフォンの言――「文體は人也」――ハントの説「人は文體也」――『文體明辯』の言――『滄浪詩話』の言――『談藝錄』の説――作品と其の作家――ジョオン・バアロオの説――取扱ひ方と態度――題材を同うして味ひを異にする作品――近松の『五十年忌歌念佛』及び『戀八封柱曆』と西鶴の『五人女』――ラスキンの説――ヘルンの個性尊重――ボオル・ゴオルチエの説――美的人格――作家の個性と人類感

第五章　文學と形式……九一

（一）律語と散文……九一
文學の要素としての形式——二方面の觀察——その第一義的意義——美學上の形式論——ボサンケの學說——內容と形式——クウザン及びフロオベエルの言葉——形式の第二義的意義——ウインチエスタアの說——律語と散文——坪內逍遙博士の說——律語の根本義——リズム——リズムの哲學的解釋——文學形式上のリズム——マックンジイの『文學の進化』——そのリズム論——原始藝術とリズム——詩、舞踊、音樂の三位一體——『毛詩』の序——韻律——詩と韻律——リイ・ハントとアラン・ポオとワッツ・ダントン等の說——『文體明辯』と『詩經集註』の言葉——律格の種類——我國律語の特色——頭韻法と脚韻法——『風俗文選』の文章——五十嵐力博士の說——平仄法——四聲論——律語と散文との比較——スペンサアとペイタア
（二）文體と言語……一二〇
狹義の形式——文體——文體の意義——ハントの說——スキフトの說——文體と措辭——文體と人——『文體明辯』の言葉——文體の分類——簡潔體、蔓衍體等——文體と言語——文學存在の三要素——作家、公衆、仲介物——仲介物としての言語——ミュラー、グリム、ホイトネー等——クローチエ說「言語哲學は藝術哲學と同じ」——クロポトキンのロシア語觀——ツルゲーネフの言葉——我國の『言靈』の意義——言語の曖昧性——アリストオトルとボアロオの「適當なる言葉」說——フロオベエルのモウパッサンを誡めた言葉——「一語說」——「曖昧說」——言語と暗示——メエテルリンクとス

ペンサア——『惡の華』のゴオチエの序——マラルメの言葉——トルストイの批難——デカダン文學の鑑賞と言語

第二篇　社會的現象としての文學

第一章　文學の起源……一三三

藝術衝動についてのハドソンの說——藝術衝動の研究の二方面——心理學的方面——遊戲衝動說——サンタヤアナの遊戲說——發生學的解釋——ヒルンとグローセ——藝術發生の目的——マッケンジイの說——社會進化の四階段——文字と文學——黑川眞賴の口踊學——モオルトンの口頭文學——舞踊、音樂、詩の原始狀態——その三位一體——マッケンジイの說——『古事記』と『詩經』

第二章　文學と時代……一六四

ボスネットの言——ディベエーの言——沙翁とエリザベス期——テーヌの說——ラスキンの說——藝術と時代との必然的關係——ツルゲネフの『ルーヂン』——西鶴及び近松と元祿時代——『好色一代男』——近松の世話物——化政度文學——元祿時代と文化文政時代との比較——京傳の『江戸生浮氣樺燒』——作家の立場からの觀察——マシュウ・アーノルドの言——イブセンと時代——文學と時代との系統的研究——テーヌの說

第三章　文學と國民性……一九〇

シドニイ・ヘルバアトの『國民性とその諸問題』――ギッデングスの見解――文學と國民性との關係――テーヌの說――ギュスタフ・ル・ボンの說――種族魂と國民性――ロリエの『比較文學史』――フランス國民性――ドイツ國民性――イギリス國民性――英國文學の道德的調子――ワイルドとダヌンチオとの比較――ブランデスのロシア國民性觀――日本國民性――芳賀博士『國民性十論』――外國人の見たる日本國民性――五十嵐博士の說――本居宣長の國民性尊重――漢意の排斥

第四章　文學と道德……二一四

藝術と道德との交涉問題――藝術活動と道德的活動――美的價値と道德的價値――サンタヤアナの說――快樂と苦痛、遊戲と業務――藝術と道德とを混同するの弊――作の題材と道德問題――ワイルド作『ドリアン・グレイ』の場合――『源氏物語』の場合――蒲山の『源氏外傳』と宣長の『玉の小櫛』――ボオル・ゴオルチエの批評――藝術の道德性と社會性――藝術以外の目的と藝術そのもの〻目的――ノルダウとブリュンチエール――人生派と藝術派――ゴオルチエの『藝術の意義』――藝術派の主張――藝術は道德の序曲――その理由――宣長の「物のあはれ」說――「物のあはれ」と道德

第三篇　文學各論

第一章　詩（歌）……二四一

（一）主觀詩……二四二

詩と歌――宣長の『石上私淑言』――和歌の名目――主觀詩と客觀詩――主觀詩と抒情詩――抒情詩及叙事詩の起源問題――ガムメエルの說――アリストオトルの意見――グローセの說――マックンジイの說――『古今集』序と抒情詩――ヘーゲルの抒情詩對叙事詩觀――抒情詩の分類――宗教的抒情詩――愛國的抒情詩――戀愛抒情詩――自然抒情詩――哀傷抒情詩――反省抒情詩――祭宴抒情詩――それらの例

（二）客觀詩……二六三

客觀詩の分類――叙景詩の特色――譚歌の意義――『萬葉集』の作品――叙事詩の特色――我國叙事詩の代表――『平家物語』――叙事詩の二種――ハドソンの說――「成長の叙事詩」――ホオマア物語、ビオルフ物語書――「藝術の叙事詩」――『失樂園』――叙事詩の一般特質についてのガムメエルの說――和歌の種類……短歌……長歌――『古風三體考』の說……旋歌頭……今樣……連歌……俳諧……『風俗文選』の俳諧頌

第二章　戲曲……二八四

戲曲の要素――アリストオトルの戲曲論――ガムメエルの『詩學提要』所說――「行爲」と「性格」――「三一致」――戲曲の構成――「原因」と「展開」と「頂點」と「大

團圓」と――「事作」と「環境」と――「三一致」に對するユウゴオの反駁

（二）悲劇……二九二

悲劇の語義――起源――悲劇原因の二種――「過失」と「犯罪」――古代悲劇と近代悲劇――アリストオトルの悲劇論――その六要素――「筋」の二種――「急轉」と「認知」――「筋」構成上の問題――その性格論

（三）喜劇附悲喜劇……二九九

喜劇の語義――アリストオトルの喜劇觀――エマルソンの說――可笑味の意義――メレディスの說――ベルグソンの說――喜劇の社會的意義――喜劇の二種――「笑劇」――悲喜劇の意義

（三）我國の戲曲……三〇六

謠曲――謠曲と猿樂――『松の落葉』の說――謠曲の題材――謠曲の文學的價値――狂言の意義――『訓蒙圖彙』と『近代世事談』の說――淨瑠璃――その起源問題――淨瑠璃の世界――『傳奇作書』の說――歌舞伎――歌舞伎の起源問題――『江戸砂子』の說――歌舞伎劇の複雜性――坪內逍遙博士の說――歌舞伎劇研究の興味

第三章　小說……三一五

小說と近代社會――ウォースフォードの說――ペイタアとメレデイスの說――ウォー

ルタア・ペサントの解釋——小說の起源問題——關根正直博士『小說史稿』說——宣長の說——マッケンジイの說——小說の意義及び其二種類——クラ、・リーブとフィールデングの言——寫實小說の特色——ブリス・パアリイの『小說研究』の說——「性格」と「遭傳」と「境遇」——寫實小說の代表ゾラの態度——『小說神髓』說——傳奇小說——傳奇小說と浪漫主義——ペイタアの說——理想的、勸懲的要素——寫實小說と傳奇小說の比較——マリオン・クロオフォードの言——『源氏物語』と『八犬傳』——我國近世小說の類別——浮世草子——洒落本——人情本——草雙紙——黃表紙——實錄體——讀本——滑稽本

第四篇　文學批評論

第一章　批評汎論……二五三

批評の意義——ゲーレー及びスコットの說——五つの用途——方法上の分類——裁斷的批評と歸納的批評——歸納的批評の二種——主觀的批評と客觀的批評——モオルトンの說——文學批評の目的——ハントの說——ゲーレー及びスコットの說

第二章　客觀的批評と主觀的批評……三六四

客觀的批評の意義——モオルトンの說——形式批評——アリストオトルの『詩學』と客觀的批評——モオルトンの因襲的批評觀——批評史上の形式的批評——アディソンの『失樂園』評——ブォルテールの沙翁評——ノォルソンの說——近代的傾向と主觀

的批評——主觀的批評の特質——「印象」と「人格」と——ヘンリー・ゼームスの言——ダウデンの批評家觀——ラスキンの言——批評史上の事實——沙翁とゲーテ——ワーヅワースの『抒情歌集』の序文——『源氏物語』と本居宣長——『玉の小櫛』の價値——ジョン・バアロオの主觀的批評論

第三章　科學的批評と新裁斷批評……八三一

科學的批評の意義——テーヌの說——藝術と科學——「美學は植物學也」——科學的批評是非——センツベリイの說——ダウデンの說——新裁斷批評——ブリュンチエールと其理想主義——「科學の破產」——人間力の高調——ノルダウとトルストイ

第四章　鑑賞批評と快樂批評……二九六

鑑賞批評の意義——アーノルドの批評論——『現代における批評の職能』——批評の態度と『沒利害感』——創作的活動と批評的活動——ラスキンの超越哲學的鑑賞批評——ペイタアの快樂批評——『文藝復興』の序文——感受性の尊重——ペイタアの快樂主義的人生觀——鑑賞批評家としての本居宣長——その「物のあはれ」說の價値——快樂批評の價値

索引……一

文學概論

本間久雄著

第一篇　文學の本質

緒言

こゝに文學の一般特質を講ずるに當つて、あらかじめ、一言して置きたいことは、一體、吾々は何のために文學や藝術を制作したり研究したりするかといふことである。この問題を吾々はまづ最初にはつきりと解決して置かなければならない。でないと、目的なしに研究してゐることになるからである。

世間には、文學を味つたり、藝術を研究したりすることを以て閑人の閑事業

のやうに考へてゐる人が往々ある。しかし假りに、文學藝術の研究が、閑人の閑事業であるならば、吾々は、これを眞面目に研究する必要は無いのである。が、文學藝術は決して、そんな閑人の閑事業ではない。人生に取つて最も重大な必要品の第一である。だからこそ、十分力を入れてこれを研究することが必要となるのである。

文學藝術の研究の目的は、その細かい點については、各人に依つて異なるであらうが、それの萬人に取つて必要である第一の理由は、吾々の生活を深化し、吾々の生活意志を一層強固にして、吾々をして生き甲斐ある幸福感を味はせることにある。私は、嘗つて『生活の藝術化』と題する著述の中で、イギリスの文學者オスカア・ワイルド(Oscar Wilde 一八五六―一九〇〇)の云つた「生活(リーア)」すると(イキジスト)いふことは、この世において稀有のことである。大抵の人は生存してゐる。そしてそれがすべてである」といふ有名な言葉を引いて次のやうに書いたことがある。

「大抵の人は生きてゐる。滅多に飢ゑ死することはない。しかし、たゞ生き

てゐるといふことだけで、その生き方は、鳥や獣がたゞ生きてゐるから生きゐるといふのと異ならない。生きてゐるといふことの意義を自覚し、生きてゐるといふことの悦びを享楽するのでなければ、本當に生きてゐるとは云へない。それはたゞワイルドの所謂生存（イグジスト）することであつて生活（リーブ）することではない。

しかし、この世における事實は、不幸にして吾々が生活するといふことよりも、よく多く生存するといふことに過ぎない生き方をしてゐるといふことをあらゆる方面で證據立てゝゐる。これは云ふまでもなく悲しむべきことである。

そして、この悲しむべき事實は、人類の進展を信じなかつたり、人類の向上を希望しなかつたりする人間でない限りは、單に悲しむべき事實として、そのまゝに成りゆきに委せて置けるものでないとは云ふまでもない。尤も單なる唯物史觀から云ふならば、生存と生活との區別は、物質的なある種の條件で撤廢し得るものであるかも知れない。しかし生きてゐるといふことの自覚や、

生きてゐるといふその悦びは、決して單なる物質的條件だけでは解決されるものではない。無論ある種の物質的條件が必要ではある。しかしさういふ物質的條件以外に生活を享樂し、生活感を鮮かにするためには、もつと根本的なある種の條件が必要なのである。」

そしてかふいふ生活意識を明確にして、生活の幸福感を贏ち得させるためには、さま〴〵の途がある。近代の思想家たちはこれについていろ〳〵の方途を考へてゐる。蓋し文學藝術を鑑賞したり研究したりするのも、結局吾々が此生活享樂の幸福感を贏ち得るためのものに外ならない。而もそれは最も重要な方途の一つである。このことについてはイギリスの現在の文學者アーノルド・ベンネット氏 (Arnold Bennett 一八六七―) はその『文學趣味構成法』(How to Form Literary Taste) の中で大體次のやうに云つてゐるが、いかにも味ふべき言葉である。

「文學研究の目的は、閑の時間を慰めるためではない。それは快樂、同情、認識に對する人間の職能を活潑ならしめ、これを深化するためである。それは人

間の世界に對する關係を全然變化させる。文學の理解ある鑑賞といふことは、この世界の理解ある鑑賞といふことを意味する。人生の各部が個々別々に相離れたものとしてゞはなく、人生の全體が、一しよになつて、綜合的地圖の中でお互に相關係するのが文學である。文學の精神は統一的である。それから、それは單に美を闡明するばかりで滿足せず、いかなるものをもその燒點（フオーカス）の中に齎らし、そして何處にも原因と結果とを跡づけることによつて一種の道德的叡智を奬勵する。それは二重に慰藉を與へる。卽ち明確な愛の啓示によつて、又、吾々の運命が普通一般の運命であるといふとの證明によつて。」

ベンネット氏は、かく論じて、更に力を籠めて「文學は人生の最初にして而も最後の財源である。そして文學趣味を形成しようと計畫することは、いかにすれば最もよく人生の財源を用ゐるべきかを學ぶことを、計畫することであることを、知らなければならない」と云つてゐる。すなはち、いかによく生きるか、いかに豐かに、いかに深く生きるか。換言すれば、いかに生き甲斐あるやうに生きるか——この問題を解決するためにこそ、文學は萬人に取つて必要な

のである。この意味から云へば、文學は決して、單にそれを作つたり、批評したりする特殊の人のためのものではなくて、實に萬人に取つての生活上必須の重大なものであると云ふべきである。同時に、吾々が、文學を研究しなければならない理由の第一も亦こゝにあると云ふべきである。

文學が、いかに人生において重大なものであるかについては、次下講ずるところで愈々明かになるであらうが、講者は先づ第一に讀者諸氏が、このことを念頭に置かれることを望みたい。

第一章　文學の定義

文學といふ言葉――『新スタンダアド大辭典』その他――太宰春臺の『文論』――『論語』と『事物紀源』――六藝――ボスネットの觀察――文學に關する諸家の定義――ウォースタア――ブルーク――ブイネー――マシュウ・アーノルド――ボスネットの說――テオドル・ハントの說――ハドソンの說――文學の條件――デ・クインシイの說――「力の文學」――『古今集』の序――

さて、以下、文學の研究において先づ第一に明かにして置きたいのは文學の定義である。一體どういふのを文學といふかと云ふことである。文學といふ言葉は解り切つたやうで、その實甚だ曖昧で漠とした言葉である。例へば、『新スタンダアド大辭典』を取つて文學(literature)といふ文字を調べて見ると、其中には、凡そ七つの意味が含まれてゐる。一つは音樂の樂器に關する意味のものであるから省いて、他の六つを擧げて見ると、(イ)すべての人間の心を

書いたもの、特に向上、勇氣、正義、適宜、純潔、優雅な文體、藝術的權威などによつて特色づけられるもの、(ロ)ある特殊の時代、國土、問題または學問に關した記述、(ハ)限られた意味では、科學的文章を除外した文學的産物、卽ち美文學(belles-lettres)、(ニ)文學者の行爲、職業、又は文學的著作、(ホ)文學又は書物に親しむこと、卽ち學問、(ヘ)廣告的又は政治的に用ゐられる印刷物、といふのである。文學といふ文字のいかに多方面に用ゐられてゐるかがわかる。又試みに日本の辭書を調べて見ると、『日本大辭林』の「文學」の條下には「ぶんしやうなどのがくもん」とあり、『言海』には(イ)書を讀みて講究する學藝、卽ち經史詩文等の學(武術などに對す)、(ロ)語學、修辭學、史學、等の一般の學の總稱とあり、『ことばの泉』には(イ)書を讀みて學問を修むること(武術に對して)、(ロ)普通の知識ある人にわかる文字を用ゐて、精神上の快樂を與ふるもの、詩歌、戲曲、小說等の類、文藝(科學に對して)、(ハ)文藝上の作品に關する事項を科學的に講究すること、とある。右のうち、『新スタンダアド大辭典』の(ハ)の美文學といふのと、『ことばの泉』の(ロ)とは相似てゐる。そして、これがまづ、普通吾々が文學と呼んでゐるものゝ概念に近いやうには思は

れるが、とにかく文學といふ言葉の曖昧で茫漠としてゐることは上のさまざまの辭書の說明によつてもわかるであらう。

支那では古來文を武に對照して用ゐ、文を以て個人的にも社會的にも最も重大なものと考へてゐた。支那式の考へ方を傳承した太宰春臺の『文論』に曰く「夫子ノ所謂文ト者何ソ也。曰ク。先王之道之謂フ文ト。文也ト者。非ルニ他也。六藝之謂也。孔子以テ文ヲ爲レ道。且以テ爲スト教。此其ノ所以聲名洋シ溢乎中國ニ。施及メ蠻貊ニ。而萬世與ニ日月一ト合スルノ其明ヲ也。」と又曰く「夫君子ノ之道。以テ文ヲ爲スト至。學テ而時習フ之。小可ク以修ムレ身ヲ。大可シ以テ治ニ天下國家一」と。文といふことを、武に對して六藝と云ひ、先王の道といふやうに考へるのは、今日の言葉でいふと「教養」といふほどの意味でもあらうか。吾々のこゝでいふ「文」とか「文學」とかいふ意味と異つたものであることはいふまでもない。序でながら六藝とは、禮、樂、射、御、書、數を云ふのであるから、その文の意味がいかに茫漠としたものであるかは、これによつてもわかる。『論語』の中に「文學ニ子遊子夏」の文字があるが、こゝにいふ文學も無論、ひろい意味の學問といふほどの義である。又、『事物紀原』に「漢郡國皆有ニ文學掾一則文學漢

官也」とあるところを見ると文學は昔、一種官名に用ゐられたこともわかる。わが國でも昔、有品親王家で、經を執つて講授することを掌つた職名に文學と云ふ名稱のあつたのと似てゐる。

とにかくいかに文學といふ文字がひろい範圍に、從つて又ずゐぶん曖昧に用ゐられてゐるかがわかる。

しかし文學といふ言葉の含む概念が曖昧で、茫漠として、多岐多様に亙つてゐることは、單に上に擧げたさま〴〵の辭書や、漢學の系統を追うた春臺等古人の文章や說明において見られるばかりではない。歐米近世の文學者や文學史家の間にもその考へ方が非常にまち〳〵である。例へばアメリカの有名な辭書學者ウオオスタア(Worcester 一七八四―一八六五)は「文字に保留された學問、知識及び想像の結果」(The results of learning, knowledge & imagination, preserved in writing)を以て文學と云ひ、イギリスの文學史家ストップフォード・ブルーク氏(Brooke 一八三二―一九一六)は「聰明な男女の思想感情の記錄で讀者に快感を與へるやうに按排されたもの」(The written thoughts & feelings of intelligent

men and women, arranged in a way which will give pleasure to the reader) と以て文學と云ひ、フランスの批評家ヴィネー(Vinet 一七九七―一八四七)は文學を以て「文學とは、人間が、彼れ自身を綜合的に、他の人間に表現するやうなすべての書き物を包括してゐる」(Literature embraces all those writings in which man reveals himself synthetically to man) と云ひ、イギリスの批評家のマシュウ アーノルド (Mathew Arnold 一八二二―一八八八)は、文學を以て「文學は一種偉大なる言葉である。それは文字で書かれ、又書籍に印刷されたすべてのものを意味し得る。」(Literature is a great word. It may mean everything written with letters or printed in a book) と云つてゐるのに徴してもこのことは、よく肯けるであらう。

しかし、吾々は、今、文學を研究しようとする場合、文學そのものゝ概念を、曖昧のまゝに打ち捨てゝ置くことは出來ない。これについて、あらかじめはつきりした概念を持つてゐなければ、更に研究の歩を進める上に非常に不便である。で、これについての今少し、委しい定義を諸學者の説から擧げて見やう。

「文學とは、その散文たると詩たるとを問はず、反省よりは、寧ろ想像の結

果になり、そして教訓や、實際的效果よりも、寧ろ國民の中の出來るだけ多くに快樂を與へることを目的とし、且つ特殊的な知識を斥けて一般的知識に訴へるやうな著述を云ふ。」

Literature consists of works which whether in prose or verse, are the headicrafts of imagination rather than reflection; aim at the pleasure of the greatest possible number of the nation rather than at instruction and practical effects, and appeal general as against specialized knowledge.

これは『比較文學』(Comparative Literature)といふ著書によつて、文學研究の一權威と目せられてゐるイギリスのポスネット氏(Posnett)の言葉である。前に擧げたもろ〳〵の言葉よりも、一層文學の概念のはつきりして來たことは改めて云ふまでもないであらう。卽ちこのポスネット氏の定義の中では、文學が「想像」の産物であるといふことゝ、實際的道德的效果よりも快樂を與へることを目的とするといふことゝ、特殊的知識を避けて一般的知識に訴へるといふことを明記してある。それだけ文學の概念がはつきりして來たわけであ

「文學とは、想像、感情及び趣味を通じての、思想の書かれたる表現であつて、而もそは一般の人々に容易に解り易く、又興味を牽くやうな非專門的形式においてあらはされたものである。」

Literature is the Written Expression of Thought through the Imagination, Feelings and Taste, in such an untechnical form as to make it intelligible & interesting to the general mind.

これはアメリカのプリストン大學の英文學の教授であるテオドル・ハント(Theodore W. Hunt 一八四四—)が、その『文學、原理及問題』(Literature, its Principles and Problems)の中で述べてゐる言葉である。ボスネット氏のよりも更に一層はつきりして來てゐる。ボスネット氏が單に「想像」と云つてゐるに比して、ハント氏は更に「感情」及び「趣味」といふ言葉を附け加へてゐる。

「文學は、第一に、題材及びそれの取扱ひ方において、一般の人の興味を牽き、第二に、形式の要素及び形式の與へる快樂が中心であると思はれるやうなさういふ書物から、又はさういふ書物からのみ成り立つてゐる。文

學の作品は、天文學や、政治經濟學や、哲學や、又は歷史などの特殊の論述とは異つてゐる。これ一つは、文學がたゞ特殊の讀書階級に訴へるばかりでなく、一般の男女に訴へるからである。又たとひ、論述の目的が、單に知識を傳へるにあるとしても、又は知識を傳へると否とに拘らず、文學作品のこの理想的目的は、その材料を取扱ふその取扱ひ方によつて美的滿足を齎らすものである。」（意譯）

Literature is composed of those books, & of those books only, which, in the first place, by reason of their subject-matter & their mode of treating it, are of general human interest; and in which, in the second place, the element of form and the pleasure which form gives are to be regarded as essential. A piece of literature differs from a specialized treatise on astronomy, political economy, philosophy, or even history, in part because it appeals, not to a particular class of readers only, but to men & women as men & women; and, in part because, while the object of the treatise is simply to impart knowledge, one ideal end of the piece of literature, whether it also imparts

knowledge or not, is to yield aesthetic satisfaction by the manner in which it handles its theme.

これはイギリスのハドソン(W. H. Hudson 一八六二——一九一八)の近著『文學研究手引』(An Introduction to the Study of Literature)の中の言葉である。前のに比べて一層委しくなつてゐる。卽ち文學の「形式」を特に尊重しにり、「美的滿足」といふ言葉を用ゐて文學の與へる感銘を說いたりした點から見て、前のよりも一層文學の概念を明確にしたものといふことが出來る。

さて以上擧げた文學の定義によつて、吾々は文學はどういふものであるかを大約知ることが出來る。すなはち文學は作者の「想像」、「感情」を通して讀者の想像、感情に訴へるといふこと、從つて讀者を動かすといふことが第一の條件である。第二の條件としては、專門的形式でなく、一般の人に容易に解り易いことが必要である。それから、それを讀む者に美的滿足といふ快樂を與へることが第三の條件である。無論、文字で書かれた表現であるといふことの根本條件であるのは云ふまでもない。いかほど高尙な感情でも詩的な想像で

も文字で書かれないものは、卽ち、たゞある人の心の中に藏つてあるといふだけのものでは、決して文學ではない。それはたゞ文學になり得る素材に過ぎない。文字の仲介なしには文學は生れない。

文學は決して、作者の知識を讀者に傳へることを主とするものではなく、――尤もそれを主とする場合もないではないが、その場合にはハドソン氏も云つてゐるやうに、その取扱ひ方によつて、知識を知識としてゞはなく、これに情緒の衣（ころも）を着せて、讀者に美的滿足を與へるやうな形式に包んで了ふのである――飽くまでも作者の經驗した感情想像と同じやうな感情想像を、讀者に喚起しようとする。つまり、作者と讀者との感情の交換、想像の交換である。思想の交換である場合もあるが、やはり、この場合にも「思想」が思想としてゞはなく、感情想像の衣を着ることが必要である。例へばこゝに松島といふところを、或ひは地理的に、地學的に、或ひは說明的に記述したものがあるとしても、それは文學ではない。それは松島といふものについての知識を傳へるのが主要な目的だからである。しかし芭蕉のやうに「松島やあゝ松島や松島や」と、松

島の風景に打たれて、詠嘆の感情を表白する場合にはそれは文學である。この句を讀んだ人も、これによつて、松島がどういふ處であるかを知識的に知らうとはしないであらう。たゞ、この句の作者の芭蕉と同じ詠嘆の心持ちを、この句によつて味ひたいとするであらう。卽ち知識の傳達ではなくて感情の交換である。そこに文學としての第一條件があるのである。

今一つの例を擧げると、こゝに「忠義」といふ觀念又は思想があるとする。それを觀念そのもの、思想そのものとして讀者に傳へようとするには、別に文學の必要はない。それだけならば道德で澤山である。思想として說明し、その道德的價値を說くだけで澤山だからである。しかし源實朝の有名な「山はさけ、海はあせなん世なりとも、君に二心(ふたごころ)われあらめやも」といふやうな歌に接すると、誰人も、この作者から、忠義の道德を說いて貰ふために、この歌を讀むのではないといふことを知り得ると同時に、この作者も亦忠義の道德を說くために、この歌を詠んだのでないといふことを容易に推測し得るであらう。事實は作者が、忠義といふ思想を、感情に溶かし込んで、それを詠嘆し、その詠嘆の感

情を讀者が感受するといふわけである。次にこの歌には、「想像」作用が用ゐられてゐることを注意しなければならない。すなはち「山はさけ、海はあせなんて世なりとも」といふ想像に訴へた假定である。作者の側から云ふと、山が裂けたり海があせたりするといふことは、容易にあり得ないことであるが、これを自分の想像に訴へて、たとひそんな時があると假定しても、大君に二心を抱くやうなことはないといふ忠義の金鐵心を詠じたのであつて、讀者の側でも、山が裂けたり海があせたりするやうな時を想像して、そんな時になつてもといふ特別の狀境を念頭に浮べながら、この歌の中に盛られた忠義の思想を味ふのである。つまり、「想像」を通して讀者の想像と感情とに訴へるのである。

かういふ例は、枚擧に遑がない。要するに想像及び感情を通じて、讀者の想像及び感情に訴へるといふのが文學の第一の特色である。從つて、文學作品の讀者に與へるものは、讀者の想像を喚起し感情を刺戟して、讀者を動かすにある。單に知識を傳達するのであれば、讀者はそれに依つて敎へられるが感情的に動かされることはない。これについては、十九世紀初頭のイギリスの

有名な文學者デ・クヰンシイ(De Quincey 一七八五―一八五九)が、世には先づ知識の文學があり、また次に力の文學がある。前者の職能は教へるにある。後者の職能は動かすにある。」There is first the literature of knowledge and secondly, the literature of power. The function of the first is to teach; the function of the second is to move.」と云つたのは、たしかに眞理である。デ・クヰンシイの所謂知識の文學とは科學上哲學上その他知識の傳達を主とした學問であり、力の文學とは、吾々がこゝに云ふ文學である。そして文學の人を動かすのは、前にも云つた通り、讀者の想像と感情とに訴へるからに外ならない。

文學の特色が人を動かすにあるといふことは、學理的ではなくとも、古くからのさま〴〵文獻に散見してゐる。例へば紀貫之の『古今集』の序文の中に

「やまと歌は、人の心を種として、よろづの言の葉とぞなれりける。世の中にある人、事わざしげきものなれば、心に思ふことを、見るもの、聞くものにつけて云ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水にすむ蛙の聲をきけば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。力をも入れずして天地(あめつち)を動

かし、目に見えぬ鬼神をも、あはれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。」

と云ふ文句がある。これは歌の效果を稱へたものではあるが、移して以て、文學全體の效果を稱へたものと見ることが出來るであらう。そしてかやうに、力をも入れないで天地を動かしたり、目に見えない鬼神を哀れと思はせたり、男女の中を和らげたり、猛き武士の心を慰めたりするのも、一に文學がそれを讀むものゝ想像を刺戟し感情に共鳴させるからである。いかに「想像」「感情」といふことが、作家の側から見ても讀者の側から見ても、重要な文學の要素であるか、又これがいかに文學を特色づけてゐるかといふことがわかるであらう。尙、このことは次章で說く。

第二章　文學の特質

文學の恒久性――ウインチェスタアの說――感情の瞬間性と恒久性――感情の瞬間性――知識的興味と感情的興味――マアシャルの美快感の永續說――文學の個性的特質――文學の普遍性――ウインチェスタアの說――その例――ホオマアと記紀及び萬葉の歌――ラスキンの說――トルストイとギュヨオ――ボサンケの說――

以上述べた通り、文學の第一の條件は、感情想像の所產であるといふところにある。この第一の條件から、文學には當然その本質的な特色が生じて來る。それは何であるか。言葉を換へて云ふと感情、想像の所產である文學が、例へば知識の所產である科學と、どういふ點で異つてゐるか。前にも述べた通り、デ・クインシイは、知識の文學（科學）は人を教へるにあり、「力の文學」こゝに云ふ文學は人を動かすにあると云つた。それならば何故文學は人を動かすか。又、

どういふ方法で人を動かすか。又、その人を動かす上に於て、文學にはどういふ特色があるか。更に言葉を換へて云へば、文學の作品の傳へようとする感情そのものゝ性質が、どういふ點で、他の感情と異つてゐるか。かういふ問題は美學的にも重大な問題であるので、近世心理派の美學例へば、マアシャルの(H. R. Marshall) 美學などは常にその力點をこゝに置いてゐる。イギリスのウィンチェスタァ(Winchester)も、その『文學批評の原理』(Some Principles of Literary Criticism) の中でこの問題を論じてゐる。

それによると、文學の特質の第一は、その作品が永久的興味(permanent interest)を含んでゐるからではなくて、その作品そのものが、永久的價値のものであるからである。文學は、ある程度まで「恒久」(permanence)といふものを持つてゐなければならない。尤も、文學以外にも、永久的興味や永久的價値の眞理を含んでゐるものが澤山ある。例へば曆とか國家の慈善事業の報告とか、法律家の書齋を滿す書籍のやうなものは、大抵は何れも永久的の興味や價値を含んでゐる。曆の如きは、太陽が冷却し、星が老耄するまでは、吾々に取つて、必要缺く

べからざる眞理を書き記したものである。しかし、吾々は暦を以て文學であるとは考へない。暦に書かれてゐる眞理は、さま〴〵な方法で、他に適用せられ、又は更に異つた形式で書き表はされ、最初にこれを記述した書物が、全然消滅したとしても、その書物に書き表はされた眞理は眞理として殘つてゐる。今日、吾々は引力の根本原理を究めるために、ニュートンの原書を讀む必要はない。これはすでに物理上の知識となつて承認されてゐることであるからである。文學は、これとは異つて、いくたび讀んでもよいのである。無論、題材から云へば、類似の題材は、いくらもある。甲の文學書と乙の文學書とでは、同じ事件を記述してあるといふことは珍らしくない。しかし、それであるからと云つて、甲の文學書の代りに、乙の文學書を讀んで、それで間に合せ得るといふことはあり得ない。ウィンチェスタア氏は、かやうに考へて、文學を以て、眞理を含有する書物ではなく、それ自らに於て不滅的興味や永久的眞理を持つてゐる書物であると說いてゐる。

さて、それならば、何故に文學は不滅的興味を持つてゐるか。それは外でも

ない。文學は人間の感情、情緒に訴へる力を持つてゐるからである。感情、情緒に訴へて、人を感動させるからである。そして、「感情に訴へる力」(the power to appeal to the emotions) を持つてゐることが、何故に、文學に、不滅性、永續性を附與するかといふことについて、ウィンチェスタア氏は、極めて興味ある立論の樣式でこれを大體次のやうに說明してゐる。

知識と情緒との中心の相違の一つは、知識は永續し、情緒は迅速に消え去るところにある。吾々が、ある事實又は眞理を十分に學得すれば、それだけ多く吾々の知識の庫に蓄積したことになる。であるから、知識に訴へるある論文を一度讀んで、それをしかと呑込んで了へば、吾々はそれを再び讀みかへさうとはしない。その書の含んでゐる眞理は、永久に吾々の知識の一部分となつたので、その書は、自然と放擲されるのである。情緒は、これとは根本的に異つたものである。それは、性質上瞬間的なものである。吾々は情緒のことは語り得るが、知識のことは語ることが出來ない。何となれば、知識は一種の永久的習得であるが情緒は不斷に變化する經驗の連續だからである。今、詩を讀

んで感ずる情緒は、二時間後には消滅するかも知れない。それはいつ迄も持續するものではない。しかしながら、再び其詩を讀んだり、又はこれを記憶に思ひ浮べた時には、たとひ、前ほど强烈ではなくとも、感興が再び新しくされる。かくして、吾々は、事實に於てゞあると記憶に於てゞあるとを問はず、その詩集は、情緒を刺戟する上には必要となつて來る。吾々が幾度もそれを讀むのはそのためである。もしも、それが文學の名に値するものである限り、吾々は、一度以上それを讀みたいと思ふにちがひない。もしも、それが偉大なる文學であるならば、吾々は幾度それを讀んでもこれで困憊するといふことはない。さういふ書物が、その人に取つて永久不滅の書である。」

ウィンチェスタアは、かくしてある一つの書物が世紀から世紀へ、時代から時代へと傳つて、恒久的で不滅であることを說明するために、感情の瞬間性と云ふことを取出して來てゐる。たしかに面白い且つ妥當な說明である。

前にその名を擧げた美學者マアシャル氏は、その名著『苦痛、快樂及美學』(Pain, Pleasure & Aesthetic)の中で、ある瞬間、快感であつたものも、後にこれを思ひおこ

した場合に快感でないものもある。さういふのは美感ではない。美感は、後に思ひおこしても、必ず快感を覺えるものでなければならない。一旦は、快感的ではあつても、他日これを思ひおこした場合には、苦痛を伴ふこともあるであらうし、又無快苦といふ狀態であることもあるであらう。そして美感であるか否かは、一に、この回想上における快感の持續性の如何によつて定められると、いふことを説いてある。これは美感の永續説（The Permanency-Theory）として近代美學上、有名な學説であつて、その説き方は無論異なるが、美快感が回想の持續性の中にあるといふところは、ウィンチェスタアの見解と甚だ相似たものゝあることを注意すべきである。

さて、かくの如くして、「恒久性」といふことが、文學の特質の一つであるが、第二の特質として擧ぐべきのは「個性的」といふことである。文學によつて表はされる情緒は、作家その人の個的情緒であり、これを受け入れるものも亦讀者その人の個的情緒である。すなはち、甲の作家と乙の作家とでは、たとへば「同じく「戀愛」の感情を歌つても甲と乙との人格の異るやうに、その戀愛の感情は異

つてゐる。これが、例へば、直線は二點間の最短距離であるといふやうな客觀的事實の記述であるならば、甲がそのことを記述しても、乙がそのことを記述しても、さして變りはない。讀者の方も、さういふ客觀的記述そのものに興味を持つので、必ずしも、それを書いた甲と乙とに興味を持つのではない。これが、文學の場合になると、全然おもむきが異つて來る。どういふことが書かれたかといふことゝ同時に、どういふ人が、それを書いたかといふことがこゝでは重大な問題となつて來る。言葉を換へていふと、その文學が、どういふ人格から生れて來たか、どういふ人格がそれを作つたか。といふことが重大な問題となつて來る。文學が個性的といふことを一つの特質とするのは、このためである。

今一つ、文學の特質として擧ぐべきものは、普遍的といふことである。

感情や情緒は、前に述べたやうに瞬間的であり、且つ個性的ではあるが、それは又、同時に普遍的でもある。例へば、こゝに、親が子を愛すといふ情緒があるとすると、この愛の情緒は、個々人の氣質、又は個々人の境遇等によつて、程度の

差はあるが、洋の東西を問はず、時の古今を問はず、その性質において變りのないものだといふことが出來る。單に愛の情緒ばかりではない。悦びでも、悲しみでも、慰めでも怒りでも、驚きでも、怖れでも、すべての情緒は同じく、時の古今と、洋の東西を問はず、その性質において同じものである。であるから、太古原始民族の歌謠を、今日の吾々が讀んでも、そこに寓されてゐる情緒の如何によつては、今日の人の作を讀むのと同じやうな感興を覺えるのである。「藝術は永遠である」といふことが、昔しから云はれるのは、このためである。この意味では、文學はたしかに時と所とを超越してゐる。ウィンチェスタアは說を立して、ホオマア時代の學問は、既に廢れたがホオマアの廢れないのは、ホオマアは人間の不滅の情緒に訴へたからであると云ひ、更に「個々の情緒は瞬間的ではあるが、人間情緒の一般的性質には、非常な變化のあるものでない」といふことを、「連續してゐる各感情の浪は、一寸の間、起つて、破れて消え失せるが、浪の大洋は幾時代に亙つて、たえまなく渦卷いてゐる」と云つてゐるが、面白い比喩である。實際ウィンチェスタアが云つてゐるやうに、愛情を基としたさまざ

まの情緒や、さまざまの感受性や、感情の全分野は、時代と共に進展はするが、しかし、人類の基本的情緒（fundamental emotions）は、その性質上、殆んど變化するものではない。變化するのは情緒でなくて思想である。ウィンチェスタアも云つてゐるやうに、ホオマア時代の思想や學術は、今日ではすつかり別なものとなつたが、アキレス（Achilles）の怒りやヘクトル（Hector）とアンドロマーキー（Andromache）の戀やパリス（Paris）とヘレン（Helen）の熱情やらは今日尚、人を感動させるに充分である。日本の文學で見ても、例へば古事記の中で、吾々が弟橘姫の詠まれた歌

さねさし、相模（さがむ）の小野（を）に、燃ゆる火の
火中（ほなか）に立ちて、とひし君はも

（これは日本武尊のお妃の弟橘姫が、尊の東征に從ひまゐらせ、相模灘を船で渡られるとき、海が荒れて尊の一行が難澁されたので、海神の怒りを靜めんとて、自ら海に沈まれようとされた瞬間に詠まれたものと傳へられてゐる歌に詠まれてあることは、丁度今少し前に味はれた苦い御經驗で、すなはち尊の一行

が相模と駿河境に到り着かれたとき、そこの國造(くにのみやつこ)が、偽つて尊をひろい野の中に誘ひまねらせ、四方より火を放つたので――尤もこの時、尊は劍を抜いてあたりの草をなぎ、向火をつけて草を焼き退け、つひにその國造は亡ぼされたのだが――その荒野の火の中で、生死も知らず別れ〳〵になつて、お互ひに求めわびられたといふそのいたましい御經驗である。これを讀み味つて見ると、いかにも惻々として人に迫る力があるではないか。）

といふ歌を讀むと、今日の吾々も哀別離苦のいたましい感情に襲はれる。

また、『萬葉集』の中の

劍太刀、もろ刃の利きにあし踏みて、
死にも死になむ、君によりてば。

玉敷ける家も何せむ八重葎
おほへる小家(をや)も妹と居りてば。

などいふのを讀むと、今日の吾々も亦その熱烈な、そして純眞な戀愛の感情に打たれざるを得ないであらう。

又、同じく『萬葉集』の中の

　　賤手巻、數にもあらぬ身にはあれど
　　千歳にもがと思ほゆるかも。

といふ歌を讀むと、病ひあつくして死に垂々としてゐる父親が、兒等の身の行末を案じわびてゐる心持が、今日の吾々にもいかにも痛切に感ぜられであらう。

それから、これも同じく『萬葉集』の山上憶良の次の有名な『貧窮問答』の歌の如きを讀むときは、今日の吾々は、憶良が、はからずも、今日の貧しく虐げられた人々の狀態をあらかじめ豫想して歌つて置いて呉れたのではないかと思はずに居られないほど、吾々に適切で深刻な感情を湧き立たせる。

風まじり、雨のふる夜の、雨まじり、雪のふる夜は、すべもなく、寒くしあればかたしほを、とりつゞしろひ、糟湯酒うちすゝろひて、しはぶかひ、はなひしゝに、しかとあらぬ、鬚かきなでゝ、あれをおきて、人はあらじと、ほころへど、寒くしあれば、麻ぶすま、ひきかゞぶり、布かたぎぬ、ありのことごと、着

そへども、寒きよすらを、われよりも、貧しき人の父母は、飢ゑさむからむ、めこどもは、こひてなくらむ、この時は、いかにしつゝか、なが世はわたる」。天地は、廣しといへど、あがためは、さくやなりぬる、日月は、あかしといへど、あがためは、照りやたまはぬ、人皆か、あのみやしかる、わくらはに、人とはあるを、人なみに、あれもなれるを、綿もなき、布かたぎぬの、海松のごと、わゝけさがれる、かゞふのみ、肩にうちかけ、伏菴の、まげいほのうちに、ひたつちに、藁ときしきて、父母は、枕のかたに、めこどもは、あとのべに、かくみゐて、愁へさまよひ、かまどには、煙りふきたてず、こしきには、蛛のすかきて、いひかしく、ことも忘れて、ぬえ鳥の、のどよびをるに、いとのきて、短きものを、はしきると、いへるがごとく、しもとゝる、さとをさが聲は、ねやどまで、きたちよばひぬ、かくばかり、すべなきものか、世の中のみち

世の中を、うしとやさしと、思へども

とびたちかねつ、鳥にしあらねば。

（堅鹽は堅いしほで、うしほを煮て、凍らせたものを云ふ。取りつゞしろひは、雅

澄萬葉集古義』によると、取は手して物する事にそへていふ詞、つゞしろひは、誇なほこらひといふに同じく、つゞしりといふ言の伸びたので、つゞしろは、物を小さく嚼切て、口中に含みて喰ふやうの事であるといふ。糟湯酒は、酒の糟を水に漬て煮たるもの、契沖の『萬葉代匠記』には「酒こそ寒氣を防ぐ物なれど、誠の酒もなければ、酒の糟を湯に煮て打歃るなり。貧しきことの有樣なり。越後の國に冬の夜の中にも、寒き夜鮭を取る漁夫等、酒を飲ては却てこゝゆる由にて、寒くなれば幾度となく此糟湯酒をすゝりて業をなすとぞ承る」とある。しはふかひはしはぶきの伸びたもの。鼻ひし〳〵は、『代匠記』によると、糟の氣の鼻に入りて鼻梁の痛むやうに覺える事あるをいふ。布（ぬの）かたぎぬのかたぎぬは、ぬのきぬの短かくて袖がなく肩ばかりに着る衣。『代匠記』によると「別に肩衣と名づくるものにはあるべからず」とあるから後世の肩衣とは意味がちがつてゐる。ありのこと〳〵は有之盡（アリノコトノゝ）にて、有るかぎりの意。寒きよすらをは、寒き夜さへをの意。こひて泣くらむは、着物食物などを乞ひ泣くの意。わくらはにはたま〳〵の意。わゝけさがれるのわゝいの言は、わゝかる、わゝく、わゝけなど活く言にて、ほつれ、みだれたるをいふ言葉。かゞふは、『代匠記』に「綿布のやれて何にもすべくもなきを云也」とある。ふせいほは、押臥せたやうない

ほり（『代匠記』）まけいほは「枉れるいほなり、柱など朽てよろぼひたる家なり」（『代匠記』）「曲廬（マゲイホ）なり。よろぼひゆがみて、甚微（イヤシ）き廬なり」（『古義』）。ひたつちには『古義』によると、ひたすらの土といふ意で俗に平地（ヒラヂ）をいふ。こしきは甑（コシキ）で、飯を炊く器である。ぬえ鳥ののどよびなるには、『代匠記』に「ぬえの喉聲に鳴く如く、貧しき事を打うめき〳〵歎くなやがて聲のぬえの上にて」云つたものといふ。いとのきては、いとゞしくの意。尚、「楚取（シモトトルサトヲサガコエヘ）、五十戸良我許惠波」を『代匠記』には「いたきとるいへらが聲は」と讀ませ、いへらは乞食で、「さて乞食はわびしき聲して乞取れば、いたきとると云歟、又いたく強て乞へばいたき取と云か」と云つてゐる。しかし『古義』も橘千蔭の『萬葉集略解』もしもといゐる、さとなさ云々になつてゐる。しかし、乞食と解するものと、里長と訓むのとでは文意が異つて來る。『代匠記』によると、短かきものを、猶、その端をきるといふやうに、米もなく飯炊くすべもなく歎き居るところに、乞食さへ圍の外まで來て飯を乞ふといふことになり、『古義』『略解』によると、貧にやつれて居るところへ、里長が來て田租賦役などを徵して呼びなすといふことになる。）

すなはちウィンチェスタア氏の云つてゐるやうに、個々の感情、情緒は瞬間

的であり個性的ではあるが、人類一般の感情、情緒には永久的な、共通的な不變的なものがあるので、それらを題材とした文學は、時と處とを超越して誰人も共感することが出來るのである。この普遍的といふところに、確かに文學の重大な特質の一つがある。事實この情緒の不變(stability)といふことがなければ、決して優れた文學は生れないのである。

尤もいかなる文學も普遍的だといふのではない。人間情緒のこの不變性を把握し得ない作家の作品の普遍的でないことは云ふまでもない。これについては、イギリスのジョン・ラスキン(John Ruskin 一八一九―一九〇〇)も、その有名な『近代畫家論』(The Modern Painters)の中で、次のやうに云つてゐる。

シェークスピヤの戯曲の完全である所以は、彼れが、すべての人が認めて以て、すべての時代の人間生活(ヒューマン・ライフ)とするところのものを描いたからである。そして、それは、シェークスピヤが普遍的眞理を與へようとしたためではなく、彼れの周圍の人々を忠實に、完全に描いたからである。變らない人間性を描いたからである。――十五世紀の惡漢は、その心に於ては、十九世紀の惡漢や十二

世紀の惡漢と變りはない。同じやうに正直な、義俠的な人は、他のすべての時代の、同じ種類の人と同じである。であるから、偉大な理想主義者の作物は常に普遍的である。といふのは、それは單なる個的描寫でないといふためではなく、それはすべての時代に同一である人間の心情の完全な描寫であるからである。卑小な理想主義者の作物は、普遍的ではない。といふのは、それは個的描寫であるからではない。それはたゞ半分の描寫——卽ち、心情の描寫ではなく、外面的な習慣や、衣裳などの描寫に過ぎないからである。」

すなはち、ラスキンは、すべての時代に共通した、或ひはすべての時代に變らない人間の心情を描いた作物には普遍性のあることを說いてゐるのである。

文學——廣い意味で藝術——の普遍性といふことについて、最も熱心に唱へた最近の人に、ギュヨー(Guyau 一八五四—一八八八)トルストイ(Tolstoy 一八二八—一九一〇)がある。尤もトルストイが普遍性の含まれてゐることの鮮かな藝術を主張したのは、彼れの宗教觀、卽ち原始基督教の宗旨から來てゐるのであつて、純粹の藝術論としては可なりに缺點もあり、批難の餘地もあるの

であるが、これに比すると、ギュヨーのは、流石に、なまなかな宗教觀などに囚はれないで、純粹な社會學的立場から藝術を解釋した主張であるだけ、そこには一層多くの傾聽すべきものが含まれてゐる。

ギュヨーはフランスの美學者で、その美學は社會學的美學として近代美學上最も重要な地位を占めてゐる。ギュヨーはその著『社會學より見たる藝術』(L'Art au point de vue Sociologique)の中で說をなして曰く、「藝術的感情はもとその本質に於て社會的なものである。結果として現はるゝ所は、個人的生命をば、更に大なる普遍的の生命と結合せしめることに依つて、之を擴大することである。藝術の最高目的は、所詮社會的特質を有する審美的感情を生起せしむるにある」といふことを主張してゐる。こゝにギュヨーの「社會的特質」といふのは、別な言葉で云へば所謂結合性(ソリダリテ)又は社會性(ソシアビリテ)のことで、これをギュヨーは社會心理學の立場から、次のやうに論じてゐる。

「個人の意識、それ自らが既に社會的なものである。而て吾人の全有機體、全意識內に反響するものは必ず社會的のアスペクトを取るのである。既に遠

い昔、希臘の哲學者は、美を調和の中に置き、又は少くとも調和を以て美の最も重要なる性質と考へた。この調和なるものは、古代の學者によつて餘りに抽象的に、餘りに數學的に考へられたが、近世心理學はこれをば、有機的結合性、又は生きてゐる細胞の諜合、乃至個々人の胸に於ける社會的集會的意識の一種に還元した。吾人は「我」(モア)と云ひ、又同じ意味で「我等」(ヌー)といふとが出來る。凡そ快なるものは、それが吾人の存在の各部分、又は吾人の意識の各要素の間に於ける結合性乃至社會性を含有する程度に從つて、換言すれば、それが「我」の中に存する「我等」(ヌー)に歸せらるゝ程度に應じて美となるのである」(大西克禮氏譯)

すなはちギュヨーは、「個的」であることはすでに「全的」であり得ることであつて、「個的」が「全的」即ち「普遍的」であればあるほど、文學として、藝術として優れたものであるといふのである。イギリスの美學者ボサンケ(Bosanquet 一八四八―一九二三)もその名著『美學史』(The History of Aesthetic)の中で、美を定義して、美は、感覺又は想像の特色的な個性的な表現であると共に、その一般的な抽象的な表現であると云つたのは同じく個的と全的との關係を說いたものと見るべ

きであつて、ギュヨーと同じく、ウィンチェスタアの如上の解釋を、美學的に說明したものとも見ることが出來るのである。

尙、以上を約說すると、文學は感情、情緒を通じて、感情、情緒に訴へるものであるが、その感情又は情緒は瞬間的なものであるから、從つてそれは永久性を持つたものであり、又、感情、情緒は、個々の人、個々の場合によつて異なるけれどもこの根本的な境地に於ては、普遍的なものがあるので、そこには普遍性があるといふことになる。從つて、本質において、かういふ特色——恒久的であり、個性的であり、且つ普遍的である感情、情緒を傳へる文學は、同時に恒久的、個性的、普遍的といふことをその特色とするといふことになるのである。

蓋し、以上述べたところは、主として、文學の第一條件であるところの、感情情緒を傳へるものといふ一點を解說したので、其他の諸條件の解說は、後章で次第に試みるであらうが、だゞ一言して置きたいことは、前の文學の定義を述べる折りに說いた文學の第三條件、すなはち文學が快樂を與へるといふことについてゞある。世には、或ひは文學を讀んで快樂ではなく、むしろ苦痛を受け

ると云ふ人があるかも知れない。實際、哀愁に充ちた物語や、善人が惡人に苦しめられるやうな慘めな戲曲などを、涙なしに讀むことの出來ない場合が往々ある。しかし、さういふ場合の涙や悲哀の感情は、決して實生活上の涙や悲哀ではない。吾々は、實生活上では、自ら進んで涙を流さうとはしないが、小說を讀んだり芝居を觀たりする上では、喜んでそれをする。蓋し單にかういふ悲哀や苦痛ばかりではなく、怒りでも怖れでも、喜びでも、文學や藝術の作品から受ける一切の情緒は、吾々の直接經驗の情緒ではなく、觀照の世界に這入つた美的情緒である。そして美的情緒は、次に述べるやうに快感の一種であるから、當然、文學は快樂を與へるといふことを一つの特色とするとなるのである。尙、このことについては、次章美的情緒論に委しい。

第三章　美的情緒及び想像

文學の要素としての情緒――研究の二方向――サンタヤアナの快感遊離説――ボサンケの觀照説――美的情緒の三特質――永續的、相關的、共通的――美的情緒の定義――美的情緒と文學的效果の問題――ウインチエスタアの同情説――ダウデンの説――ラスキンの説――美的情緒評價の標準――文學の要素としての想像――ボサンケの説――シエリーの説――想像と空想――アデイソンの想像論――想像の二つの快樂――ラスキンの美論と想像の力説――アレキサンダアの説――ウインチエスタアの想像の分類――創造的想像、聯想的想像、解釋的想像――文學の要素としての思想

以上で、文學そのものゝ特質を述べたが、さて、さういふ特質を持つてゐる文學が、どういふ要素から成り立つてゐるか。

尤も、この問題は、見樣によつては、社會學的美學の取り扱ふ問題で、フランス

のテーヌ (Taine 一八二八―一八九三) は構成の要素として一、種族 (race) 二、時代 (epoch) 三、環境 (surroundings) の三つを擧げてゐる。しかしながら、これは、文學の構成されるに至る動因上の要素であつて、こゝで云はうとするのはむしろすでに構成された文學そのものゝ要素である。これについては、前に擧げたウィンチェスタア氏は、文學の要素として四つを擧げてゐる。卽ち一、情緒 (emotion) 二、想像 (imagination) 三、思想 (thought) 四、形式 (form) の四つである。

前にも述べた通り、文學は、感情、情緒の表現であるから、文學の中で、情緒が重大な要素をなしてゐることは改めて云ふまでもない。

さて「情緒」又は「感情」が文學の第一要素とすれば、第一に起る問題は、それではいかなる情緒もいかなる感情もそれがそのまゝ文學になるかといふ問題であり、第二の問題は吾々がその文學の作品に描かれたいかなる感情、情緒に最も多く共鳴するかといふ問題である。明かに區別することは出來ないが、強ひて分ければ前者は主として文學創作上の問題であり、後者は主として文學鑑賞上の問題である。

先づ第一の問題から云へば、これは極めて明かな問題である。原理としてはトルストイもその『藝術とは何ぞや』(What is Art?)の中で云つてゐるやうに、いかなる情緒も、いかなる感情も、文學の情緒すなはち文學の要素となり得ないわけはないのである。しかしながら、いかなる情緒も、いかなる感情も、その生のまゝでは決して文學的情緒すなはち文學の要素となり得るものではない。たとへば、吾々が、何か喜ぶべき出來事に遭遇して喜んだとする。又、悲むべき出來事に遭遇して悲んだとする。その場合に、その喜びや悲しみやは、そのまゝでは、たゞ實生活上の喜びであり悲しみであり、自分に取つての直接經驗である。それらは文學に取つて生のまゝの材料であるに過ぎない。その材料が精錬されて文學作品となるには、心理上のある特殊の經路を取ることが必要である。この特殊の心的經驗を取ることなしには、いかなる感情も、いかなる情緒も文學の要素とはなり得ない。

さてそれならば、その特殊の心的經驗とは何であるか。

この問題は、最近の美學上の重要問題の一つである。就中前に擧げたマア

シャルの快感永續説やヂョルヂ・サンタヤアナ(George Santayana 一八六三―)の快感遊離説やテオドル・リップス(Theodor Lipps 一八五一―一九二一)感情移入説やボサンケの觀照説などは、吾々がこの問題を考へる上に重要な資料であるであらう。サンタヤアナの説は、快感が自分の心内に固着してゐる間は、美感ではないが、それが自己を離れて、對象の物象に附着するやうになつたとき卽ち快感が客觀化されて始めて美感となるといふので、この場合の自己を離れる(to project)とか客觀化される(to be objectified)とかいふことに重大な意味があるのである。

しかしながらこの問題について、最も妥當な見解を發表したのは恐らくボサンケであらう。ボサンケの美論は、前に擧げた『美學史』の中にも無論窺はれるが、それを最も端的に示してゐるものは、その晩年の著『美學三講』(Three Lectures on Aesthetic)である。この書の中で、ボサンケは美的情緒の性質を大體次のやうに説いてゐる。

ボサンケは先づ美的情緒は、快感の一種、換言すれば一種の制限を加へた快

感であることを述べ、その制限すなはち美的情緒たり得る快感の特質を三つに分けてゐる。卽ち、一つは永續的（ステーブル）であること、一つは相關的（リレバント）であること、今一つは共通的（コンモン）であること、この三つである。第一の永續的といふのは、例へば飮食の快感の如く滿足すると同時に消滅する如き種類の快感ではなく、いかに充足しても、これで充分だといふことのない種類の快感である。第二の相關的といふのは、美的對象の性質そのものと關係的になつてゐる快感である。第三の共通的といふのは、單に自己だけが所有するところから起るといふセルフィシな快感ではなく、他人にもそれを分ち得る快感である。すなはちこの三つ、永續（permanence）相關（relevance）共受（community）といふことが美的情緒の根本的な特質である。從つて以上を約言すれば美的情緒とは、後日にもそれを眺めることが出來るし、又、如何なる人もそれを眺めることが出來るやうな一個の對象の中に具現される一種の情緒である」といふことが出來る。

ボサンケは上のやうに美的情緒を考へてゐるが、彼れは又これを別な說明の樣式で二方面から考察してゐる。卽ち、美的情緒を經驗する場合、吾々の心

の態度が「觀照的」(contemplative)であるべきこと、及び、その場合の感情は「組織化(オルガナイズ)」され「成形的(プラスティック)」のものとなり、乃至「具體化(エンボディー)」され又は「化身化(インカーネート)」されたものであるべきであるといふ二方面から精細に美經驗を考察してゐる。

觀照的とは美的現象に對する場合、その現象をあるがまゝに見ようとする態度であつて美的態度として極めて重要なことである。又、感情が「組織化」され、「成形的」にされ「化身的」にされるといふことは、美的感情として極めて重要なことである。何となれば、感情が「化身的」になるといひ、又「成形的」になるといふことはとりも直さず、その感情をして單なる「肉體及精神(ボデー、アンド、マインド)」の一時の反動たらしめないからである。例へば吾々が或る事に對して、悲しんだり又は喜んだりしたと假定せよ。吾々の單なる日常生活に於てはその悲しみ、喜びは單なる悲しみであり、喜びであつて、その悲しみ又は喜びの對象は、その悲しみ喜びに連想される一個の思想として殘るだけである。その對象と連關する事に依つて喚起される經驗には何等の利得もなく何等の進歩もなく又何等の新しい深さをも附加するところがないのである。けれども、吾々がその對象卽ち

その悲喜もろ〳〵の經驗の材料に、想像的の形を與へる力を持つてゐるならば、それから喚起される感情は、全く別なものとならなければならなくなる。そしてこの場合、その感情は對象の法則に從ふものである。すなはちその感情は單なる自己沒却（セルフ、アブソーブメント）でなくなつて、永久性、秩序、調和、意味、一言以て掩へば價値を持つたものとなつて來るのである。すなはち換言すれば、かくの如くなつた感情は或る意味で一個の新創造である。

ボサンケはかくの如く美的感情の具體化といふことを高調して、そして、其具體化の態度として觀照の必要を說いてゐるのである。すなはち言葉を換へていふと、美的情緒とは「觀照し得る或る對象の中に具體化された一種の快感に心を委ねてゐる狀態」であるといふべきである。「觀照」といふ心的經驗が、美的情緒の條件としていかに重大であるかは、これに依つても明かである。すなはち更に言葉を換へていふと、觀照といふ心的經驗を經て、對象の中に具體化された快感でなければ文學の要素としての情緒ではあり得ないと云ふことになるのである。

次に、第二の問題は、吾々が、文學の作品に描かれた如何なる感情情緒に最も多く共鳴するかといふことであるが、これは、とりも直さず、いかなる情緒、感情が最も多く文學的效果があるかと云ふ問題となる。この問題は、或ひは一見不當な問題のやうにも思はれる。何となれば一切の感情、情緒は、上に擧げたボサンケに依つて觀照の心境を經て對象の中に具體化されるとによつて、何れも文學的情緒たり得るからである。しかしながら文學的情緒であるといふと、その情緒の文學的效果の多寡といふことゝは自ら別である。この第二の問題はすなはち、この文學的情緒のその效果の多寡といふ問題である。

この問題は自ら文學の特質問題と連關するのであつて、言葉を換へていへば、文學の特質である普遍性、永久性に協つた感情や情緒や又は個性の强烈な情緒や感情やらは文學的效果がより多く、それに協はないものは、その效果がより少ないといふ結果となるわけである。ウィンチェスタア氏はこの文學的效果のある情緒、感情を以て一種の瀰漫たる同情心(sympathy)であると云ひ、このことを大體次のやうに說いてゐる。一體、人生といふものは、吾々の力が

活動するときのその力の總體に名づけた名稱であつて、この力が、何等の支障をも受けず、自由に活動するときには、吾々は人生を愉快だと感ずる。そしてその力が活動すればするほど、又その活動が容易であればあるほど、吾々は人生をはつきりと味ふことが出來、これに依つて又、益々快感が增加するのである。そして、この人生を味ふ快感を牽きおこさせる機緣は、一種の同情心であるから、この同情心が活々と活いて、人生を自覺させる新しい、鋭敏な感覺卽ち「悅びの本源的感情」(vital feeling of delight)を喚起すれば、それだけ多く、吾々は人生の味ひを深くするのである。そしてかういふ生の悅びを味はせるものとしては、特に正義、尊敬、宗教的敬虔の如き高尙深遠な道德的情緒とか、又、たとひ漠然とはしてゐても、すべて、高尙な、純粹な優雅なものを索めようとする渴望とか、吾々の人生のいかに眞實で、嚴肅なものであるかを鋭く感ずる熱情とかいふものが優れた藝術的情緒であると云つてゐる。これは、たしかに首肯すべき說である。イギリスのエドワード・ダウデン(Edward Dowden 一八四三—一九一三)がその『文學研究』(Studies in Literature)の中で「事實を判定し、事實を傳達

するのは科學の目的である。感情を通して、より高い意識に生活を刺戟するのは藝術の職能である」と云つたのも、同じ意味である。すなはち言葉を換へて云ふと吾々をして更により高い意識に目ざめしめるやうな情緒こそは效果の最も多い文學的情緒であると云ひ得るのである。

尙、此問題について前にも其名を擧げたイギリスのジョン・ラスキンの見解を擧げると、彼れはその『近代畫家論』において、詩を定義して、詩とは「高尙な情緒を起させる高尙な根據」(noble grounds)を、想像の力で暗示することである」と云ひ、その高尙な情緒を、「愛」(love)「敬」(veneration)「嘆美」(admiration)「歡喜」(joy)といふ四つの神聖な情緒及びその反對の四つの情緒すなはち「憎惡」(hate)「憤慨」(indignation)「恐怖」(horror)「悲哀」(grief)——都合八つの情緒であると云つてゐる。この中、前の神聖な四つの情緒の高尙な情緒であることは云ふまでもないが、その反對の四つの情緒が高尙な情緒であるといふことについては疑ひを抱く人があるかも知れない。ラスキンはそれについては次のやうに說いてゐる。例へば憤りの情緒が、かりに僅かの金額を他人に誤魔かされた場合に生じた

ものであつては、高尚な情緒ではない。又、讃嘆の情緒にしても、たとへば花火を見たり、見事な商品陳列所などを見て感じたものであつては、それは高尚な情緒とは云へない。といふのはその動機が卑俗だからである。しかしながら、同じく憤りではあつても、例へば異常な傷害に源因するものであるやうな場合には、それは高尚な情緒となるのであり、又讃嘆にしても、例へば、今まさに花咲かうとする蕾を見ておこされた場合には高尚な情緒となるといふのである。「高尚な根據」の特に重大視される所以である。

ラスキンの以上の考察は、文學の要素としての情緒といふことを考へる上に興味ある暗示である。

尙ウィンチェスタア氏は如上文學の情緒的效果の不朽の價値といふものが、いかにして評價されるかといふことを論じ、その標準として次の五つを擧げてゐる。

一、情緒の正純又は適節 (The justice or propriety of the emotion)

二、情緒の活躍又は力 (The vividness or power of the emotion)

三、情緒の繼續又は確實 (The continuity or steadiness of the emotion)

四、情緒の範圍又は變化 (The range or variety of the emotion)

五、情緒の階級又は性質 (The rank or quality of the emotion)

第一の標準といふのは、その作物の與へる情緒に適當な原因があるか否かといふことを中心としてその情緒を檢攻する場合の標準、第二はその文字通りに、その作物がいかに讀者を感動させ、人の心を刺戟し、興奮させ、擴大させるか否かといふ點を中心として觀察する場合の標準、第三はその作物の與へる情緒が常に同一基調の上にあるか否かといふことを檢査する場合の標準、第四は、その作の與へる情緒の範圍が大きいか小さいか、いかなる範圍に亙つてゐるかといふことを見る上の標準、第五はその作物の與へる情緒が、いかなる階級に屬する情緒か、例へば劣等であるか高尚であるか、道德的であるか宗教的であるかなどいふことを見る標準。と、かう五つの標準があるとウィンチェスタア氏は論じてゐる。少しやゝこしい分け方ではあるが、たしかに首肯すべき見解である。文學の要素としての情緒といふことについては大體上に

止め、轉じて「想像」の問題にうつる。

文學の要素としての「想像」も亦、前の「情緒」と同じく重大な要素である。ラスキンの詩の定義にもあつた通り「想像の力」の暗示がなければ詩は生れない。又、ボサンケはその『美學三講』の中で、美的情緒を以て、前にも引用した通り「觀照し得る或る對象の中に具體化された一種の快感に心を委ねる狀態」と云つてゐるが、ボサンケは更に進んでこの觀照し得ることは「想像」の作用によつて始めてなし得るといふことを力說してゐる。そして彼れは想像を以て「經驗の接合によつて暗示されたもろ〳〵の可能性を追求し、又それらを闡明しようとして心の活動する狀態である」と云つてゐる。想像は、彼れに從へば、決して在來の人が思惟したやうな、單に幻像を創造する特殊の機能ではない。又、それは在來の人が思惟したやうな美の空想的方面を助長する機能でもない。想像は、無論經驗を出立點とする。その目的は感情の滿足にあつて必ずしも事實の系統的組織のためのものではない。又、その活動の方向は、必ずしも論理的であることを要しない。しかし、とにかく想像とは心に何か「大なる保留

物」(great reservations) がある場合に、それを解放して心を自由ならしめる活動である。ボサンケはかう云つてゐるが、これでもわかる通り、想像は、依つて以て新しいものを創造する一つの心的經驗である。

世間には、想像と空想 (fancy) とを一しよにして考へる人もあるが、これは全然異つたものである。想像は上に引いた、ボサンケの説でも明かである通り、過去のさまざまな經驗を基として、その中から或る部分や或る性質やらを抽き出し、又は選擇し、それらを結合して、更に新しいものを構成する一種の創造作用であるが、空想の方は、さういふ確とした順序を經た創造作用ではない。古來、想像が、形成的 (formative) な心作用と云はれるのも、蓋し如上の意味からである。文學の要素として重大視さるべきは、この想像であつて、空想でないことはいふ迄もない。詩人シェリー (Shelley 一七九二―一八二二) がその『詩の辯護』(A Defense of Poetry) の冒頭で、理性 (reason) と想像との區別を説き、前者を以て、ある思想が他の思想に對して、どういふ關係にあるかを考へる心作用となし、後者を以て單に思想と思想との關係だけではなく、一つの思想が更に他の思

想に向つて積極的に活きかけて、あたかも元素から、他のものを造るやうに、別の思想を構成するものと云つたのも、亦、如上、想像の形成的である所以を說いたものである。

文學上でいちはやく、想像の意義を說いたものは、イギリスの文學者のアディソン(Addison 一六七二——一七一九)であらう。彼れの『想像論』(Essay on the Pleasure of the Imagination)は、イギリスの藝術論史上重要な位置を占めてゐる。彼れの想像論は主として、藝術品が讀者に訴へる上の心作用としての想像といふことの考察から歩をすゝめてゐる。謂へらく、詩人によつて按排された或る事件が、何故に、實際における同樣な事件や、又はこれに類似の事件に比して、一層力强く人々を動かすか。更に一歩をすゝめて云へば、何故にそれ自らにおいては、不快であるところの行爲や物象の描寫が詩人によつて試みられたときには、吾々を愉快に感動させるか。それは外でもない。それらの藝術品は想像に訴へるからであると。

すなはち、アディソンは、自然の實際の事物の心に訴へる狀態と、藝術品が心

に訴へる狀態との相違を考へて謂へらく、繪畫、彫刻、詩歌等の藝術品が、心に迫つて來るのは、實際の自然物の場合と同じく、感覺を通じてゞはあるが、しかし、それらは、單なる感覺ではなく、感覺以上のあるものを通じて迫つて來る。それは何故であるかといふに、藝術品は、もと想像の産物であるので、オリヂナルなものよりも、一層するどくそれに對する人の想像を刺戟するからであると。さてそれならば想像とは何であるか。アディソン曰く、詩人や畫家は、自分の眼や耳で感じた感覺の結合以上のあるものを以て、自分の作物をつくる。この感覺結合以上のあるものは、人間の心の特殊の經驗である。そしてこの特殊の經驗こそ、想像と呼ぶ機能であると。かくして、アディソンは想像を心の一種の機能として特に取出したのである。尤もアディソンは、想像を萬能に考へたのではなかつた。吾々の心靈には數種の力や機能がある。が、心靈そのものは、特にさま〴〵の力や機能に分離されてゐるといふわけではない。記憶するのも、理解するのも意志するのも、すべてその心靈の全體の作用である。たゞ、吾々が、記憶とか理解とか、意志とか想像とかいふやうな機能に分け

て考へるのは、哲學的な抽象的問題を研究する便義上に外ならない。アディソンはかやうに思惟してはゐる。しかしながら、それはとにかく、想像の快樂といふことを、特に取り出して來たことは、當時にあつては、たしかに卓見であつた。そしてアディソンは、想像の快樂を以て、感覺の快樂のやうに粗野（クロス）でもなく、理解の快樂のやうに陶冶されてはゐないが、而も更新（リクリエーション）の方法として最も有用な快樂であると考へてゐる。そして更新とは元來、心に力と慰籍とを與へて、更に生活意志を新たにするといふことを意味するのだから、想像がこの更新力を增進する上に有用であるといふことは、言葉を換へていふと、想像は更に新しいものを創造するに役立つものであるといふ意味にもなるのである。

アディソンは、尙、想像の快樂を二つに分けてゐる。一つは「想像の第一快樂」(primary pleasures)で、これは吾々の眼の前にある對象から直接に來きおこされる想像の快樂で、この第一快樂を呼びおこす藝術の上乘なものは建築である。建築を構成する美は、建物の凸出部(bulk)や釣合の如何によるが、それらは直接

に眼に訴へるものである。今一つは「想像の第二快樂」(secondary pleasures)で、これは、さういふ自然の物體を見て直接に牽きおこされるのではなく「見得る物體(アイ・フル・オブジェクト)」のさま〴〵の觀念からおこるもの、卽ち心の中にそれらの物體を「想起する」ことによつて、單獨にひき起される場合もあり、又は彫刻、繪畫等自己以外のものから牽きおこされた場合もあるが、その何れの場合においても、この第二快樂は、實際の對象物の表現によつて牽きおこされる。この表現に二種類ある。一つは、その表現が、視覺で認め得る物質的實在(material reality)で、たとへば繪畫彫刻などの如きである。今一つは、さういふ物質的實在ではなく、從つて眼に見えないもの、たとへば音樂、詩歌などの如きである。そしてこの二つの場合において、この想像の第二快樂は「オリヂナリな物象から起る諸觀念と、それを表現した彫刻、繪畫、文學、音樂から起る諸觀念とを比較するところの心の活きから牽きおこされる」のである。すなはち文學の場合の想像の快樂は、アディソンに從ふと、この第二の快樂である。

近代において、想像の價値を力說した人として、ラスキンのあることを忘れ

てはならない。ラスキンは前にも一言した通り、高尚な情緒を起させる高尚な根據を、想像の力で暗示することに詩の價値を認めたので、詩が存在するためには、想像の力によると思惟したのである。情緒そのものとしては、たとひいかほど高尚であつても、この高尚な情緒を呼び起すものは「想像の助け」に待たなければならないと考へたのである。尤も、想像の必要は、單に詩的情緒の喚起ばかりではない。美そのものゝ認識も亦想像の助けなしには不可能であると彼れは考へた。

ラスキンは、元來、美は宇宙の創造的靈性の表現であるといふ極めて超越哲學的な考へを基本として、この美の組織され、又は構成されるには、二つの要素があると考へた。すなはち美が組織されるには、(イ)神的(ディヴァイン)なものゝ種々の類型である種々の形體の諸性質に於て、今一つは(ロ)本源(アイタル)的な諸事物の職能の適當な充足に於てゞあると考へ、前者において現はれた美を類型美(typical beauty)後者において現はれた美を本源的美(vital beauty)と考へ、そしてこの自然界の雜多紛々の美を、本源的美の象徴、すなはち類型的なものと思惟し、これを更に

細分して無限(infinity)の美、統一(unity)の美、休息(repose)の美、均整(symmetry)の美純雅(purity)の美、中庸(moderation)の美等に分けた。そして本源的美は類型的美よりも一層完全な美であつて、人間活動の本源的なもので、宇宙の一切に内潜してゐる。と彼れは考へた。そしてこの本源的美を認めるのが、すなはち想像の働きであると云ふのである。そのいかに、想像を重大視したかはこれによつてもわかる。しかしその想像そのものについてはラスキンはたゞ「全く神秘的で、説明すべからざるもので、たゞ結果に於て認められるもの」であると云ふにとゞまつてゐる。しかし他方に、この想像の心作用に三つの形式―聯想的想像(Associative Imagination)洞察的想像(Penetrative Imagination)觀照的想像(Contemprative Imagination)の三つの形式のあることを委しく論じてゐる。

『詩と個性』(Paetry & the Individual)の著者アレキサンダア(Alexander)も亦、想像の價値を高調してゐる。彼れ曰く

「心又は靈魂の精力(エネルギー)――それはすべての心理的活動の結合である――それは世界獲得の動因であり、吾々の生長する生命の生殖者である。それを

吾々は「想像」と呼ぶ。それは、感覺の命令から比較的自由である點で「統覺」とは異る。それは物を獲得しようとする力を持つてゐる點で「記憶」とも異る。——記憶は、たゞ保持する力を持つてゐるだけである。それは一個の動機であるよりはむしろ一個の原動力である點で「情緒」とも異る。それはその前に置かれたところのものを單に秤るものではなく、むしろそれと同化するものである點で「理解」とも異る。それは又「意志」とも異る。何となれば意志は、たゞさま〴〵の拘束の管理者であるに過ぎないからである。「想像」は實に、一切如上のものとは異る。しかしそれは如上の一切を含んでゐる。何となれば、それは全心を活かせるからであり、そしてその全體的活動において、その最高の目的——吾々の住んでゐる世界を擴大するといふその最高の目的に、一切の心的職能を驅使するからである。美を通じて、この世界は成長するが、而もその美なるものを創造するのが想像の任務である。想像は、靈魂の最も深奥なるもろ〳〵の情趣（ムード）を持つて、現實を結合し、人間化し、人格化し、光明を與へ、そして靈的理解を以て、現實を鼓舞する。」

いかに「想像」の心作用の力説高調されてゐるかゞわかる。想像作用そのものゝ由來、經路等を説くことは心理學の領分であるからこゝでは敢て贅しない。たゞ想像が、いかに文學の要素として重大であるかといふことは、上に擧げた諸家の見解によつても十分に窺ひ得るのである。

尙、ウィンチェスタア氏は文學の要素としての想像を、三つに分けて説明してゐる。第一は創造的想像(Creative Imagination)で、氏はこれを定義して「經驗で得たさまざまの要素から自發的にそれを選擇し、それらを總括して新しい物を作り出す作用である。もしこの結合が無規律な不合理なものである時には、その作用は空想と呼ばれる」と云ひ、第二は聯想的想像(Associative Imagination)で、これは「或る事物、觀念又は情緒と、情緒上これに類似する心像とを聯結するもので、もし其聯想が情緒的類似に基かないものであれば、それは空想と呼ばれる」と云ひ、第三は解釋的想像(Interpretative Imagination)で、これは「精神的價値又は意義を知覺し、且つ此精神的價値の存する部分又は性質を現はして以て事物を説明するもので」ある。氏の解釋は、想像と空想との相違をも幷せ述べて

あるところ、傾聽に値する。

次は思想である。思想の文學的要素として重大視さるべきものであることは、改めて云ふにも及ばないことであらう。思想とは一言で云へば、作者の人生觀である。その人生觀の露骨であることもあり、隱約的であるともあるが、その人生觀は必ず作の中に出て來る。といふのは、その人生觀は、言葉を換へて云へば作者その人の人格又は、個性に外ならないからである。從つて、文學の要素としての思想を論ずることは、文學と作者の人格との關係を論ずることであるから、このことは次章にゆづり、こゝでは、概括的に、作者の立場から見ても鑑賞家の立場から見ても、文學と思想との關係を考へる上の注意すべき一事を述べるに止めて置く。それは外でもない。「思想」に囚はれないやうにするといふことである。言葉を換へていふと、或る一つの思想を具體化するために、または或る一つの思想を宣傳するために作をしたり、又は或る一つの思想を標準として與へられた作物に臨んだりするやうなことをしないことである。

或る一つの思想に囚へられて作をすることの決してよい結果を齎らさないことは、舊い理想派又は觀念派などの作物がいかにもよくこれを示してゐる。最近でこの著しい例は、晩年のトルストイである。トルストイの晩年は藝術家といふよりも寧ろ宗教家といつた方が適當な位、彼れはその宗とする原始基督教に凝り固つてゐた。彼れの一八九八年の著述にかゝる藝術論『藝術とは何ぞや』の如きも純粹の藝術論として見るべきものではなく、極端に云へば、その原始基督教の教義を宣傳するための方便としての藝術論と見るべきものであつたし、又一九〇〇年に公けにした彼れの大作『復活』(Resurrection)の如きも純粹の藝術的動機から産れたものではなく、やはりこの教義を具體化するために作られたものであつた。この『藝術とは何ぞや』といひ『復活』といひ、それ〴〵藝術論としても藝術の作品としても共に餘りに偏狹で、概念的で決して優れたものでないのは、要するにトルストイが原始基督教的思想といふ一種の思想に囚はれた結果に外ならない。『ロシヤ文學史』の著者ブリックネル(Brueckner)が「この作の含むすべての眞理は悉く主義と觀念との犧牲とな

つた」と云つて批難してゐるのも、あながち無理ではない。所謂傾向小説(Tendency Novel)とか、教訓物とか云はれるものは、作者の思想が露骨に出てゐたり、又は、其人生觀を具體化するといふことに力點を置いたもので、やはり思想に囚はれたものである。わが國で、名高い例を擧げると、例へば曲亭馬琴の作などがこれである。彼れは一種の儒教思想又は武士道の思想に囚はれ、その主義を主張するために作を書いたので、其儒教思想の旺盛であつた封建時代はとにかく、其思想が、何等かの修正を經ないでは、そのまゝでは共鳴されなくなつた今日では、彼れの作が往昔のやうな興味を牽きおこさないのは當然のことである。前章文學の特質を述べた折りにも一言した通り、學術や思想は時代と共に變るものであるから、恒久性のある文學は、事實に於ても、成型的な思想を描かないで、人間の情緒を描くことに主力をそゝいでゐる。たとひ思想を描く場合にもそれを感情の坩堝の中に溶かし込んで描いてゐるのである。

これは主として文學、藝術を作る方について云つたのであるが、それを鑑賞する側について見ても、同じことが云へる。ある思想に囚はれた眼で見ると、

その思想に類似したものか、その思想に共鳴したものでない限り、其作を低く評價するのは自然のことである。例へば如上の思想に囚へられたトルストイが、モウパッサン(Maupassant 一八五〇―一八九三)の或る作を無價値であると云つて極端に批難したり、一種の功利主義的社會觀の思想に囚はれたマックス・ノルダウ(Max Nordau 一八四九―一九二四)がその『墮落時代』(Degeneration)の中で、近代文學の多くを、自我狂者、誇大妄想狂者の文學として痛罵したなどがその一例である。

しかし、以上のやうに云ふのは、思想があつてはわるいといふ意味でないことは無論である。思想は、云ふまでもなく、必要である。思想なしにはその人の人格はあり得ない。人格なくしては又文學もあり得ない。こゝで云つたのは、だゞ思想に囚はれるなといふ意味である。思想は人格の一つの素材となつて、人格そのものの中に溶け込んで了つて、その人格から自然に滴り出るやうであるべきである。否、さうなつた思想は、もはや思想ではなくて一つの人格である。文學の要素としての思想とは、結局この意味に外ならない。尙、

このことは次章に說く『文學と個性』及び後章『文學と道德』等を參照されたい。

文學の要素としての形式については章を改めて說く。

第四章　文學と個性

文學と個性又は人格――シュレーゲルの言――ボスネットの言――ビュッフォンの言――「文體は人也」――ハントの說「人は文體也」――『文體明辯』の言――『滄浪詩話』の言――『談藝錄』の說――作品と其の作家――ジョオン・バアロオの說――取扱ひ方と態度――題材を同うして味ひを異にする作品――近松の『五十年忌歌念佛』及び『戀八卦柱曆』と西鶴の『五人女』――ラスキンの說――ヘルンの個性尊重――ボオル・ゴオルチエの說――美的人格――作家の個性と人類感

文學の個性的であるといふことが、文學といふ活動を他の活動、例へば科學上の諸活動などゝ異ならしめる重大な條件であることについては、文學の特質の條下で說いたところであるが、文學をして、かく個性的たらしめる所以は、その作者の個性又は人格（Personality）の如何によるのである。更に言葉を換へていふと、結局作者その「人」の如何によるのである。

ドイツの哲學者シュレーゲル (Schlegel 一七六八——一八四五)は「人は彼れ自身を外にしては、何物をも同胞に與ふる能はず」と云つてゐるが、文學藝術の場合は殊にさうである。前に擧げたポスネットは「人格」を以て「文學發達の原理」(the principle of literary growth)と云つてゐるのも、いかに人格が文學において重要視さるべきかを云ひ現はしたものである。フランスのブュッフォン (Buffon 一七〇七——一七八八)の有名な警句に「文體は人なり」(Le style c'est l'homme)と云ふのがあるが、これはいかなる文體も、つまりはその作者その人の人格の表明であるといふ意味である。いかにもよく文學と作家の個人性又は人格との關係を簡單な言葉の中に云ひ現はしたもので、まことに千古の至言である。前にも屢々その名を擧げたハントは、この「文體は人也」の警句を、逆にして「人は文體也」(The man is the style)とも云ひ得ると云つてゐる。すなはち「人」と「文體」との間は不可離の關係であることを云はうとしたのである。たしかにその通りであるが、こゝに所謂「文體」を押しひろめて一個の作品として觀察して「作品は人也」又は「人は作品也」といふ名題を新たに造つても、そこに含まれる眞理は

同一である。

蓋し、文體が、その作者の如何によつてさま〳〵に異なることは、昔しから云はれて來たことで、例へば『文體明辯』の中にも李時勉の言葉として

夫文章之見重於世、以其人也。苟非其人、雖美而傳反以爲病矣。

と云つてゐる如きその一例である。すなはち人格が高くなければ、いかに技巧を弄してもその文章は世に重んじられないといふことを云つてゐるのである。

宋の嚴羽の『滄浪詩話』にも「夫學詩者、以識爲主、入門須正、立志須高」と云ひ「若自退屈、即有下劣詩魔入其肺腑之間、由立志之不高也」と云つてゐる。これも、詩を學ぶに先づ見識人格の必要であることを說いたものである。

又、郡徐禎卿の『談藝錄』にも、詩辭が人によつて異なることを述べて、

宗工鉅匠、辭淳氣平、豪賢碩俠、辭雄氣武、遷臣孽子、辭厲氣促。逸民遺老、辭玄氣沈。賢良文學、辭雅氣俊、輔臣弼士、辭尊氣嚴、閹童壺女、辭弱氣柔。媚夫倖士、辭靡氣蕩。荒才嬌麗、辭淫氣傷。

と云つてあるなども、人格の如何、人品の高下によつて、いかに、その作品の文體に相違が生ずるかを説いたものである。

人格と文學との關係について、アメリカのジョオン・バアロオ(John Burrough)氏が次のやうに云つてゐるのは味ふべきである。

「本當の文學に於ては、吾々の興味が、常に作者その人――その人の性質、人格、見解――にあるといふことは眞理である。吾々は時として吾々の興味がその材料にあると思ふかも知れない。しかしながら、本當の文學者は、いかなる材料をも、その取扱ひ方に依つて、その取扱ひ方の中に注ぎ込む彼れの人格的要素に依つて、吾々に興味あるものとするのである。もし吾々にして單に、その材料、すなはちその中の事實や論議や報告だけに沒頭してゐるならば、吾々は、嚴格な意味で文學を味つてゐるのではない。文學の文學たる所以は、作者が吾々に語るものにあるのではなく、それをいかやうに語るかといふその語り方にある。換言すれば、作者は、いかなる程度までその中に、彼れ自らの魂の賜物である彼れ獨自の性質又は魅力、卽ちその作品その

ものから引き離すことの出來ない或るもの、鳥の羽毛のつや、花の瓣のこゝろのやうに根本的な或るものである彼れ獨自の性質又は魅力を、いかなる程度までその中に注ぎ込んでゐるかといふことにある。蜜蜂は花から蜜を得て來るのではない。蜜蜂の花から得て來るものはたゞ甘い汁だけである。蜜蜂はこの甘い汁に自分自身の小量の分泌物、卽ち蟻酸（フォルミック・アシッド）といふものを注ぎ込む。すなはち、單なる甘い汁を蜜（ホネー）に改造するものは蜜蜂の特殊の人格的寄與の致すところである。文學者の作物に於ける日常生活の事實と經驗も亦これと同じ樣な仕方で變改され高尙化されるのである。」

これは通俗な比喩ではあるが、たしかに至言である。こゝに取扱ひ方（treatment）といふのは決して單なる技巧問題としての取扱ひ方といふのではない。それは實に作者の人生觀照の態度、材料摺撫の態度（attitude）とでもいふべきものである。この人生觀照の態度、材料摺撫の態度こそ、最もよく作者その人の「個性」すなはち作者その人の「人間」を現はすもので、同じ材料でも、作者の異なるに從つて、全く違つた味ひの作物となるのはこのためである。

例を暫く我國の文學史に求めると、それについて最も鮮かなのは近松と西鶴とである。近松も西鶴も共に我が元祿期を代表する偉大なる文豪であることはこゝに贅するまでもないが、この二人を對照する場合、最も興味ある一事は二人とも同じ材料を用ゐながら、出來上つた作品の味ひが全く正反對であることである。すなはち、西鶴の『五人女』の中の、お夏清十郎の物語を、それと同じ材料の作である近松の『五十年忌歌念佛』と比較し、同じく『五人女』の中のおさん茂右衞門の物語を近松の『戀八卦柱曆』と比較すると、そのいかに味ひの上で違つたものとなつてゐるかは誰人も一見してわかるのである。西鶴の作にあつては、西鶴一流の無宗教的、現世享樂的な彼れの「人間」が、それらの作の中心人物に裏づけられてゐるし、近松には、その反對に、宗教的な、願求淨土的な近松一流の人生觀が裏づけられてゐて、そのお夏でも、清十郎でも、おさんでも茂右衞門でも、西鶴のそれとは殆んど正反對なものとなつてゐる。少し餘談に亙るが、西鶴近松の對比論は甚だ興味ある問題であるから、著者が曾つて公けにした拙著『近代文學の研究』の中から、その一節を抜き書きして讀者諸氏の參

考に供することゝする。卽ち其中に著者はかう書いた。

「西鶴に依つて描かれた清十郎は一個の放蕩兒であり、一個の現實主義者であり、一個のデカダンであつた。こゝにくだ〳〵して梗概を語るにもあたるまいが、清十郎の性格を知るためにざつと彼れの人と爲りをかいつまめば、彼れはもと室津の生れで「十四の秋から色道に身をなし、この津の遊女八十七人ありしをいづれかあはざるはなし」と云ふしたゝかもので、人の譏りも、世の取沙汰も、何とも思はずに「月夜に提灯を晝ともさせ座敷の立具さしこめ、晝のない國」をして遊ぶほどの遊蕩兒であつたが、親仁の勘當をうけて姫路に來て、こゝで但馬屋九右衞門方へ奉公に住み込み「いつとなく身をすて、戀に飽き果て明くれ律義にかまへて」勤めたので次第に主人の信用をも得、店のことの萬事を委されるやうにもなつたが、主人の妹のお夏と戀に落ちてからはまた〳〵もとの清十郎になつて了ひ、「內かたの勤めは外になり」世間の義理も道德も忘れて了ひ、お夏と手を携へて、姫路を逃れ出で、やがて彼等は、船で大阪に驅落する途中にそこに乘り合せた備前からの飛脚が、狀箱を宿に忘れて來たといふ

ので、止むなく船がもとの波止場に返されたのがもとで、追手のため二人とも搦めとられ、姫路にかへされ、清十郎は座敷牢に入れられてゐるうち、折ふし但馬屋に金子紛失のことがあつてその嫌疑が彼れにかゝり、「おもひもよらぬ詮ぎにあひ、このことはり立かね」遂に死刑に處せられるといふのが西鶴の描いた清十郎の生涯である。そしてとりわけこの清十郎が座敷牢に閉ぢ込められてゐるうちの述懐は、最もよく彼れの現實主義者としての性格をあらはしてゐるものである。

「浮難義のうちにも我身のことはないものにしてお夏は〳〵と口ばしりして其男めが狀箱忘れねば、今時分は大阪に來て高津あたりの裏座敷かりて、年寄つたかゞ使うて、先づ五十日ばかりは夜晝なしに肩をかへずに寢る筈にお夏と内談したもの、皆むかしとなることの口惜しや、誰ぞ殺してくれいかし、とても〳〵一日の長きこと世に厭きつる身やと、舌を齒にあて、目をふさぎしこと千たびなれども、又お夏に名殘あつて、今一度最後の別れに美形を見ることもがなと、耻も人のそしりもわきまへず男泣きとはこれぞか

し云々。」

すなはち、西鶴に依つて描かれた清十郎は徹頭徹尾現實に執する人間であつた。「誰れぞ殺してくれいかし」と身を悶えるほどの彼れの口惜し泣きにも、何等の反省があるのではなく、たゞ彼れの充たされざる現實的慾望に對する懊惱苦悶に過ぎなかつた。「世に厭きつる身や」と幾度か舌を齒にあてながら、而も彼れが甘んじて死に得ざるものは、やはり「今一度最後の別れに美形を見」ようとする彼れの慾望のためであつた。かくして彼れには、飽くまでも現實に始終する現實主義者、現實的快樂主義者として以外には毫も道德的色彩も乃至は宗教的色調もなかつたのである。これが轉じて、近松の清十郎になると、おなじ清十郎ながら、人間として全く別種の型のものとなつてゐる。

西鶴とおなじ實說に基き、おなじ材料を使つた近松はその『五十年忌歌念佛』（寬永六年の作、西鶴のより後るゝこと二十年である）の中で、清十郎を如何やうに描いたか。この清十郎は『五人女』のそれとは全然異なり、かれにあつて如上現實的現世的、肉的であつた清十郎は、これにありては、極めて理想的、來世的、靈

的な清十郎として描かれてゐる。卽ち近松の清十郎は世の中の義理を重んじ、人情を了解し、又信仰も深く、どこ〻として批の打ちどころもない人間であつたのであるが、彼れ自らの述懐の中にある通り「戀ひする者の因果で、朋輩の機嫌取り、追從したが身の仇となり」その朋輩のために裏切られて、遂に主人にも勘當され、彼れ自らも又逆上してその朋輩を殺すつもりで、過つて他人を殺し、その上身に覺えなき盜賊の汚名まで着せられて、遂に刑せられるといふのが『五十年忌歌念佛』の中の清十郎である。左の一節は清十郎が、まさに刑場の露と消えるとき、彼れに同情して歎き悲しむ群衆に向つて云つた言葉であるが、これなどは、最もよく近松の描いた清十郎をあらはしてゐる。

「何れも有がたき御回向、千萬金より一遍の回向にまさる寶なしと承はる。最後の悦び何事かこれに如かん。さりながら心にかゝるはこの高札。主人の金七十兩盜むとは身にとつて覺えなし。相手の勘十郎（彼れを裏切つた朋輩の名）を斬り殺さんと思ひしに、過つて人ちがひ、脫るゝも業（ごう）悦びならず、殺さるゝも業歎きにあらず。某生年二十五歳、十一の春より奉公し、主人

養育の情にて商人の道一通り、藝能文字の元末まで人並になつたるも、みなこれお主のお厚恩。明け暮れ佛の教に任せ、親に孝行、主に忠。たゞ正直を守つて一言も、虚言もいふまじと、毎朝天道氏神を祈りしかども、若き身の悲しさは、只今非業に死なんとは思ひもよらず……人々の回向を受け、佛の御國に到らんと、思へば〳〵此の世の絆は、ふつゝと思ひ切つたぞや。あゝ、思ひ切つても切られぬは愛し可愛のたゞ一人、よしこれも夢の戯れ。頓證菩提南無阿彌陀佛云々。」

これを、西鶴の清十郎が座敷牢に押し込められたときの上に引いた一節と比べて見よ。かれは、囚はれの身となつてまでも、その現實的慾望の充たされないことを歎くのみで道徳的反省とか又は來世を祈るなどいふことの毫末もないのに比べて、これが、いかに道徳的反省に充てるか、及び更に道徳を超越して、いかに宗教的境地に悟入してゐるかは容易に推測し得るのである。

著者は、又、おさん茂兵衛については次のやうに書いた。

「近松に依つて描かれたおさん茂兵衛は、共に所謂善男善女であつて、本來な

らば、姦通罪などを犯すやうなことがなかつた筈であるが、彼等自身に於ては、如何ともしがたい過失から遂にさう云ふ罪悪を犯すことになつてゐる。いはゞ運命の戯れである。換言すれば、彼等は、彼等の意志から、さういふ罪悪を犯したのでなくて、彼等の不可避の境遇が彼等をしてさういふ罪悪を非意志的に、犯すやうに餘儀なくさせたのである。といふやうに、近松はこの實說を解釋して、又さういふ一種の境遇悲劇として近松はこの作を書いてゐる。從つて、おさんと茂兵衞の二人は、驅落をしたあとでもお互ひに吾れと吾が不運を歎き、吾れと吾が身を後悔して止むときがない。「惡緣と思うて下さりませ。私ゆゑに大事のお身を捨てさせました」と云つて茂兵衞が泣けば、「又、おなじことばかり。それは互ひの因果づく。たゞ忘れぬは親。さていとしいは幼なじみの以春様（おさんの夫の名）こなたも私もみぢん濁らぬこの心。言ひわけして死にたい」と云つておさんも泣くといふのが、『戀八卦柱暦』一篇に描かれたおさんと茂兵衞が、姦通後流浪して捕へられるまでの彼等の心內の苛責と懊惱とであつた。而して彼等はこの心內の苛責と懊惱との中にも、神佛を念ず

ることを忘れなかつた。そして彼等は神佛を念ずることの中に、すなはち宗教の力を借りて、その心内の苛責と苦惱とを脫れようとした。そして又事實或る程度迄彼等は宗教に依つて心的に救はれてゐたのである。二人が捕はれて都を引まはされるときに、おさんが「よしなき女の悋氣ゆゑ何の科なきそなたまで、あれ不義者と云はせる」のが氣の毒だと云うて、又しても不覺の涙に暮れると、茂兵衞はそれをさへぎつて「こはおろかなりおさんさま。火に入り水に入ることもさだむ因果と諦めて、せめて未來のくろ日をのがれ、二季の彼岸にいたらんと念じたまへ」と云つてゐる如き、すなはち彼等が或る意味で諦めに悟入してゐたことを證するものである。

これが轉じて西鶴のおさん茂右衞門（西鶴では茂右衞門となつてゐる）になると全然趣きがちがつてゐる。西鶴に依つて描かれたおさん茂右衞門の姦通も亦、實說通りおなじく一種の過失に源因するのではあるが、この方の過失の經路は、近松の如く、運命的、必至的ではなくて、寧ろ自分等が自ら招いた自業自得で、二人のそれ〴〵の性格から、當然さういふ過失に到達しないではゐな

いやうな經路となつてゐる。この意味で、近松のおさん茂兵衛が境遇悲劇であるのに比して、西鶴のそれは寧ろ性格悲劇であるといへる。

ことに、今の場合、近松のおさん茂兵衛と西鶴のそれとの吾々に取つて最も興味ある對比は、彼等が姦通罪を犯してからの彼等の心狀態である。近松のは、前にも述べたやうに、悔悟と懊惱とに、日夜心身をさいなまれてゐた。彼等とても一旦は逐電して、生命を永らへてゐたけれどもそれは文字通りの意味での「惜しからぬ命」をながらへてゐたのであつて、彼等は、彼等自身の「生きんとする意志」からながらへてゐたのではなく、寧ろ、おさんの父母のため——おさん茂兵衛の處刑されるのを見る父母の悲しみをしばしにても延引しようとして——ながらへてゐたやうなものであつた。彼等の肉體は、此の世のものでありながら、彼等の心靈は、すでに〳〵安樂淨土のものであつた。これに比べて西鶴の描いたおさん茂右衛門は徹頭徹尾現世主義者であつた。『五人女』のおさんが、自ら招いた過失に依つて、思はぬ結果になつてからは、一旦は「よもや此事人に知れざることあらじ、此上は身をすて、命かぎりに名を立て茂右衛

門と死出の旅路」と心に固く定めて、茂右衛門と手を携へて都を逃れて、死場所を探しながら石山寺に來て「花は命にたとへていつ散るべきも定めがたし。この浦山を又見ることの知れざれば、けふのおもひ出にと」勢田から手ぐり舟をかりてそこの湖に舟よばひした折り、つら〳〵考へると、「かく世にながらへるほど、つれなき事こそまされ。この湖に身を投げてながく佛國（ほとけくに）のかたらひしようとしたこともないではなかつたが、茂右衛門はこれを止めて、所詮惜しからぬ命ながら、死んでのさきは知らず」生きられるだけは生きようと云ひ、おさんも本心はもとよりその氣で「短きは我々のたのしみ、あらはるゝまでの亂髪（みだれがみ）」と、いよ〳〵生きられるだけ生き延びようといふ決心を固め、世を欺くため、その湖に入水したと見せかけて二人は幾日かの艱難辛苦をこらへて漸く丹後の國に落ち延びた。次の一節は、二人がこの墮落の途中に心身困憊の中に見た夢であつて、最もよくおさん茂右衛門の現世執着の心狀態をあらはしてゐるものである。

「丹波路に入りて切戸の文珠堂に通夜してまどろみしに、夜半とおもふ頃

あらたなる霊夢あり、汝等世になきいたづらして、何國までかその難逃れがたし。されどもかへらぬむかしなり。向後浮世の姿をやめて、惜しきとおもふ黒髪を切り、出家となり、二人別々に住んで悪心さつて菩提の道に入らば、人も命を助くべしとありがたき夢心に、すゑ〳〵は何にならうともかまはしやるな。こちやこれがすきにて身に替ての脇心、文珠さまは衆道ばかりの御合てん、女道はかつて知ろしめさるまじといふかとおもへば、いやな夢醒めて、橋立の松の風吹けば、塵の世ぢやものと、なほ〳〵やむことのなかりし。」

これをかの近松のおさん茂兵衛の吾れ自らの呵責と悔恨と懊惱とに比較すると、その如何に兩者の間の相違の甚だしいかは、蓋し思ひ半ばに過ぎるであらう。すなはち「何事も定む因果と諦めて、せめて未來のくろ日を逃れん」といひ「こなたもそなたもみぢん濁らぬこの心、言ひわけして死にたい」といふ近松のおさん茂兵衛と「惜しからぬ命ながら死んでのさきは知らず」と云ひ、この世は所詮「塵の世ぢやもの」と自暴自棄的に悟つて、せめては惜しからぬその生

を享樂しようといふ西鶴のおさん茂右衛門とには實に雲泥の相違があるではないか。」（拙著『近代文學の研究』參照）

このおさん茂兵衛の事件は、天和年中、京都の大經師の家にあつた姦通騒ぎの實説であるが、近松の筆にかゝつて、それが、どういふ味ひのものとなるかゞ、上の簡單な説明でも明かであらう。そしてかういふ異つたものとなるのは、つまりは近松の人格と西鶴の人格との相違の自らに醸し出した結果であることを知らなければならない。（尚、近松と西鶴とは上のやうに「人格」も異り、人生觀も異なるが、二人は又時代的に見れば、元祿時代といふ特殊の時代が醸し出した共通の特色を持つてゐる。そのことについては、後章『文學と時代』を參照されたい。）

ラスキンも、その『近代畫家論』の中で、藝術の價値は、題材ではなくてその作者たる人間の如何によることを所在に論じてゐる。いかに卑近な粗雜なことでも、優れた詩人によつて歌はれ、優れた畫家によつて描かれた時には、高尚な、優雅な味ひを齎らす藝術品となる。――ラスキンは、この理を同じ書のあち

らこちらで論じてゐる。

又、文學に於いて、人格がいかに重大なものであるかといふことについてはラフカヂオ・ヘルン(Lafcadio Hearn 一八五六―一九〇四)もその『文學の解釋』(Interpretations of Literature)の中で力説してゐる。ヘルンは先づ個性とは何ぞやといふこと、個性が個人性以上のものであることを説いて曰く「個性とは何ぞや。これすなはち、各人の持つてゐる性格の特性である。これあるがために、この世のあらゆる男女が、一人殘らず異つてゐる。個人性(individuality)は、單なる各人の分離を意味するに過ぎぬ。しかし個性又は人格(personality)は、個人性以上に澤山のことを意味する。――個人に屬してゐる情的、智的の人間性に於けるすべての差別を意味する」と云つてゐる。個性と個人性の區別は微妙な問題であるが、ヘルンのやうな解釋は至當である。次にヘルンは、人間が高尚になればなるほど個性が鮮かになることを説いて次のやうに云つてゐる。

「最も下等な人間の中では、すべての人が、その習慣、思想、感情等に於て各自、非常に似てゐる。尤も其處にも、實際に於ては個人的な差異が無いわけでは無

いが、それが、あまり強い差異では無い。この様な人々の事を、われ〳〵は、あまり個性の發達してゐない人々と言ふ。それが、人間が高等になるに從つて、各人の差異は次第にはつきりして來る。人間の中でも知識的な階級になれば、各自の個性は著しい發達を遂げて、事物に對しての意見の一致など到底問題にならなくなる。此處では各人が、他の大部分の人間とは異つたやうに事物を考へたり行つたりする。だが、まだこれ以上に人間は進むことが出來る。(職業的の哲學や職業的の科學にたづさはる人々の事は先づ云はぬとして)そこでは各人の個性の差が非常に大きいので、一個の問題に就て全く同樣の考へ方をしてゐる二人の教授を見出すことが出來ぬほどである。彼等の間では意見の一致と言ふことが、如何なる問題に就ても極度に困難になつてゐる。

それ故に、次の樣な結論に達する。卽ち、個性と言ふものは特に、高い智的教養(インテレクチュアルカルチュア)と高い感受性とを持つた人間に屬してゐるものだと言ふことである。個性と言ふものが文學にどれ程重要な意味を持つてゐるかは、あらためて主張する必要が無い。」

更に、フランス現代の美學者ポオル・ゴオルチエ氏(Paul Gaultier)が其名著『藝術の意義』(Meaning of Art)の中に說いてゐるところを聞くと、藝術に於ける個性の問題が、いかに重大であるかゞ一層よくわかる。序でながら、ゴオルチエ氏は、ブウトルウ(Boutroux 一八四五―一九二一)やベルグソン(Bergson 一八五九―)などの生命哲學の流れを汲む人である。(拙著『現代の思潮及文學』參照)

「藝術の作品が、その樣式によつて、吾々に何物かを敎示するとすればそれは何よりも第一に、作者その人の人格(パアソナリテー)を敎示する。

吾々が藝術の作品に動かされたといふ場合には、吾々は一種自由な意味で感情の深淺に應じて、その作品を鼓舞したところの情緒そのものと同化することになるのである。吾々はベートオブェンと共に苦しみ、フラ・アンヂェリコと共に神を崇め、レンブラントと共に瞑想する。この場合の苦痛、敬神、瞑想は一般的な苦痛、敬神、瞑想ではなくて、實にベートオブェンやフラ・アンヂェリコやレンブラント等がその作品を考へる場合に感じたところの苦痛であり、敬神であり瞑想であるのである。卽ち吾々が經驗するとこ

ろの情緒は彼等の經驗した情緒と同じなのである。それはユニークで個性的である。それはそれ自らの色調と陰影、卽ちそれを經驗し、それを藝術の作品にまで具體化するところの人格そのものゝ色調と陰影とを持つてゐる。」

ポオル・ゴオルチエ氏は更に言葉をつゞけていふ。

「藝術作品の獨自性、ユニークな印象、獨創力等は、その作家がこの作品の中にそゝぎ込むところのもの――彼れの夢、彼れの悲しみ、彼れの野心、彼れの希望等すべて彼れの胸に生き且つ彼れの胸の琴線に觸れたものを、その作品の中にそゝぎ込んだところから生れて來る。眞の藝術品である限り、その線、調子に於て作家その人の心の世界を表明しないものは決してない。畫家、音樂家は要するにその製作品の中で、彼等自身を歌ひ又畫くものである。」

と云つてゐる。これは今更いふ迄もなく、一切の藝術に通じた根本の說明ではあるが、文學と個性との關係を考察する上にも吾々は、特にこの點に留意

する必要があるのである。ゴオルチエ氏は更に轉じて、

「吾々が、その作品によつて、藝術家の感情と同化する場合には、吾々は以上述べた藝術家の内的世界を把握し、そして再びその世界から生れて來る情緒を感得するのである。かくして吾々は、吾々の感情の強弱に從つて、吾々の中に藝術家その人の人格を復活させるのである。かくして又、藝術の作品は享受され愛好された場合は、それは藝術家その人の人格のさま〴〵の表現によつて吾々の人格を擴大するのである。」

と云ひ、更に、如上個性の交感から、直ちに、全體としての人間性そのものにまで味到することを述べて「吾々は、かくして藝術家の個人々々の美的人格（エツセチック・パーソナリテー）に生き、そしてその助けを借りて、その藝術家その人を包み支へてゐるところの人間的人格（ユーマン・パーソナリテー）に生きることゝなる」と云つてゐる。

尤もゴオルチエ氏が攻究の對象とした藝術は、主として造形藝術ではあつたが、如上藝術對個性の關係論は文學の場合にも、十分當て嵌め得るものであることは云ふ迄もない。事實について見ても、偉大な作、優秀な作、深刻な作で

あればあるほど、その作者は偉大であり、優秀であり、深刻であるのが常である。そしてその反對の事實も亦常である。偉大な作、優秀な作、深刻な作にして、その作者が「人」として矮小であり、卑俗であり、淺薄であるといふやうなことは決してあり得ない。

文學の作品とその作者の「人」とは、この意味に於て、全く不可離の關係にあると云ふべきである。

第五章　文學と形式

(一)　律語と散文

文學の要素としての形式――二方面の觀察――その第一義的意義――美學上の形式論――ボサンケの學說――內容と形式――クウザン及びフロオペエルの言葉――形式の第二義的意義――ウインチェスタァの說――律語と散文――坪內逍遙博士の說――律語の根本義――リズム――リズムの哲學的解釋――文學形式上のリズム――マックンジイの『文學の進化』――そのリズム論――原始藝術とリズム――詩、舞踊、音樂の三位一體――『毛詩』の序――韻律――詩と韻律――リイ・ハントとアラン・ポオとワッツ・ダントン等の說――『文體明辯』と『詩經集註』の言葉――律格の種類――我國律語の特色――頭韻法と脚韻法――『風俗文選』の文章――五十嵐力博士の說――平仄法――四聲論――律語と散文との比較――スペンサアとペイタア

(二) 文體と言語

狹義の形式――文體――文體の意義――ハントの說――スキフトの說――文體と措辭――文體と人――『文體明瞭』の言葉――文體の分類――簡潔體、蔓衍體等――文體と言語――文學存在の三要素――作家、公衆、仲介物――仲介物としての言語――ミュラー、グリム、ホイトネー等――クローチェ說――『言語哲學は藝術哲學と同じ』――クロポトキンのロシア語觀――ツルゲーネフの言葉――我國の『言靈』の意義――言語の曖昧性――アリストートルとボアロオの『適當なる言葉』說――フロオベエルのモウパツサンを誡めた言葉――『一語說』――『曖昧說』――言語と暗示――メエテルリンクとスペンサア――『惡の華』のゴオチエの序――マラルメの言葉――トルストイの批難――デカダン文學の鑑賞と言語

(一) 律語と散文

文學要素としての形式といふことを考察する上に、第一の問題となるのは

形式の意義である。

形式といふことには普通に二方面からの解釋がある。一つは哲學的解釋ともいふべきもので、形式と內容とを分離しない見方であり今一つは、形式を以て、內容表白の手段方法と見る見方である。この方はどちらかといふと常識的な解釋である。前者を第一義的解釋といふならば、後者は第二義的解釋とも云ひ得るであらう。

形式の哲學的解釋は、近代美學上の所謂形式說の常に採るところであるばかりでなく、例へば、表現 Expression)と直觀 (Intuition)とを同一視してゐるイタリイの美學者クローチェ (Benedetto Croce 一八六六—)の學說や、又『意味ある形』(Significant Form)といふことを唱へて、イギリス最近の美學界に一種の渦きを釀し出したクライブ・ベル (Clive Bell)の學說などにも、形式のこの第一義的解釋が十分窺はれる。しかし、これについて最も整頓した學說の代表と見らるべきはボサンケであるから、その『美學三講』によつて、その形式論の一端を述べて見よう。

前にも述べた通り、ボサンケは、美的情緒を以て、觀照し得る或る對象の中に具體化された、從つてその對象の諸法則に從つてゐる一種の快感に心を委ねてゐる狀態であると考へてゐるから、觀照し得るこの對象がなければ、美的情緒の起り得るわけはない。言葉を換へて云へば、美的情緒は、吾々が統覺し得るもの、想像し得るもの、ボサンケ自身の言葉で云へば、「統覺又は想像を通じて、吾々の前に現はれて來る一個の現象」を所緣として、始めて美的情緒が起り得るわけである。そしてこの「現象」は形式に外ならないのであるから、ボサンケの美論に於ては、いかに形式といふことが重大な條件になつてゐるかゞわかる。

さて、ボサンケは、謂へらく、形式は先づ二つの立場から考へることが出來る、すなはち、一つは、

或る物象の『形式』は、その物質(Matter)又は內容(Substance)ではないといふのと、

今一つは、或る物象の『形式』は、その物質又は內容と同一物であるといふのである。

しかしながらかくの如き二つの相違は要するに吾々が當の對象物に對する態度上の相違であり、當の對象物に對する吾々の洞察力の多寡の相違である。換言すれば吾々が當の對象物を、單に「材料の塊」として鑑賞するか乃至はそれを一々の生命と特質とを持つてゐる「生き物の結合」として鑑賞するかといふことの相違である。

ボサンケ氏はかくの如く觀察して、そしてこの二つの態度から生じて來る『形式』そのものゝ二つの意義を次の如く述べてゐる。すなはち

（イ）前者の場合に於ける形式は、外廓、形體又は文章上論證上などの一般法則又は作詩上の韻律などを意味する。そしてそれらのすべては或る意味で皮相的、一般的、圖表的なものである。よく空なる形式とか、單なる形式とか、又は形式的禮儀とかいふ言葉があるが、これらはすべて、その對象物の心、精神、乃至はその精髓的、材料的といふことに反對してゐるものである。

（ロ）けれども吾々が一歩進んで物象を形成する各部分の秩序及び連結といふことに吾々の洞察を向けるときには、『形式』といふことは單に如上の皮相

的な外廓や形體の如きものでなくて、寧ろ「材料そのもの」であることが明かになる。換言すれば、單なる形式と思つたものは、すべて、その物象をしてその物象そのものたらしめるところのもの、卽ちその物象の生命精神又は運動たらしめる階段であり、變化であることが明かになる。のみならず、吾々が所謂物質と對立させてゐるすべての形式は、更にその背後に、物質そのものゝ一種の形式を持つてゐるものであることが明かになる。であるから、吾々が、泥土を以て、青銅を以て、油繪具を以て、水彩繪具を以て、絃線を以て乃至は吾々の聲帶の響を以て、その材料の如何にかゝはらず、それを以て吾々が藝術の作品を作り得るのであつて、換言すれば、それらの素材の各部分の秩序と連結とは、依つて以て、その素材そのものに、藝術品として一層技巧的な形體を與へる一種の『形式』であるのである。

ポサンケ氏は、かくの如く觀察して、吾々が、「形式」とか「形式的」とかいふ言葉を、たゞ漫然と、(イ)の場合に於ける如く用ゐることの誤つてゐることを述べ、要するに『形式』といふ言葉は、吾々が美經驗の對象を鑑賞する場合の吾々の洞察の

多寡と、及びその對當の物象が「實際に於て所有してゐる生命と構成力との多寡に依つて」その意義を異にすべきものであることを說き「原理としては形式と內容とは恰かも精神と肉體とが一つである如く一つである」と云つてゐる、ボサンケのこの見解は、形式を哲學的に、第一義的に解釋したものとして、たしかに注目すべきものである。

文學要素としての形式——或ひは狹義に云つて文體(Style)——も、第一義的に云へば、無論、內容と離して考ふべきものではない。フランスの批評家クウザン(Cousin 一七九二—一八六七)が「形式は單なる形式ではない。それは內にある或るものゝ形式であつて、その內の或るものを開示する」と云ひ、フランス自然主義の先驅者ギュスタフ・フロオベエル(Gustave Flaubert 一八二一—一八八〇)は、

「美しい形式なしには美しい思想はない。又、その反對もあり得ない。丁度、一個の肉體から、その肉體を組織するさまざまの性質——色彩とか大さとかいふもの——を、それを空なる抽象に歸することなしには、換言すれば、

それを破壞することなしには、抽き出すことの出來ないやうに、內容から形式を引き離すことが出來ない。何となれば、內容は形式あつて始めて存在し得るからである。」

と云つたが、これは明かに形式と內容を分つことの不可、並びに、形式が、いかに第一義的に尊重されなければならないかといふことを說いたものである。

しかしながら、一方には、形式といふことを第二義的に見る場合もあり得るウィンチェスタア氏は「作家が自己の總ての思想と情緒とを讀者に移さんとする總ての方法手段を文學的形式といふ」と云つてゐるが、第二義的に見た形式とは要するに、かやうに思想感情を傳達する手段方法としての形式をいふのである。

さてかゝる手段方法としての形式を大別すれば二つとなる。散文(Prose)及び律語(又は律文)(Verse)である。ウィンチェスタア氏はこれを定義して單に思想を讀者に移すのが根本の目的で、これに伴ふ情緒がたゞに思想を心地よく理解させたり了解させたりするためにばかり用ゐられる附屬的のもの

であれば、その作物はこれを散文といひ、情緒が主眼であつて思想が副であればそれを律語といふと云つてゐる。これは散文と律語との成立する心的經過の說明としては相應に味ふべき定義ではあるが、文學の形態上の區別としては今少し別樣の說明が必要である。

形式上から律語と散文とを區別すると、前者は言語文字の排列に一定の規律のあるもの、後者は、その言語文字の排列に一定の規律のないものといふことになる。前者は詩がこれを代表し、後者は小說、物語、等これを代表する。

尤も、世間には、詩(歌)と散文とを對立させるものも往々にあるが、それは正しくない。詩(歌)は、事實において、形式の上から見ると律語ではあるが、元來が、そこに表はさうとする感情の性質について云はれる言葉であつて、吾々が、詩的な感情とか、詩的な想像とか又は詩的な文章とかいふことを常に云つてゐることによつてもわかる。卽ち詩的な感情と云へば、或ひは情熱的な感情であつたり、或ひは想像の豐富な感情であつたり、感傷的な感情であつたりすることを意味してゐる。又、詩的な文章とは散文の中で、特に詩の味ひに富んだ文章

といふことを意味してゐる。であるから形式上では詩と散文とを對立させることは出來ない。しかし詩といふものが、自ら律語又は律文の形式を採るのは疑ふべからざることである。といふのは、律語は、その形式上、一定の規律に從つたものであり、そして、詩は形式の上で、一定の規律に從つたものであるからである。序でながら、英語のVerseを、吾が國では韻文と譯して今日でも通用してゐる。しかし、これは元來が杜撰の造語で、散文と對照した場合には律語又は律文でなければならぬ。詩と散文とは對照すべからざるものであること、並びに韻文といふ言葉の杜撰であることについては、夙に坪内逍遙博士の『美辭論稿』（明治二十六年稿）に委曲が盡してある。その一節に曰く

「英國の學者にはプローズ（平直文）に對するにポエトリー（詩）といふ詞を以てするもの多し。しかれどもコルリッヂ其の非なる由を辯じてプローズ（散）の對はヴルス（律語）といふ詞ならざるべからずと云へり。支那にても科學的精確を要せざる場合には、詩文と對稱することあれど『文體明辯』などには、散文に對するに常に韻語又は儷語（四六文）といふ詞を以てせり。我國

にては、近ごろ韻文といふ詞行はれて、往々散文に對して用ひらるれど、こは甚だ理なき杜撰の語なり。又、詩といふ字を以て散文の對にせんとするものあれど、こは英國の學者と同弊に陷れるものなり。夫の英のポエトリーといふ詞は、其の原義は『創作』といふことに過ぎざれば、正當にいへば文章の性質を表示せる名目なり。語の形、文の形の名にあらず。支那にいふ詩とても我國にいふ歌とても同じ理なり。共に文章の性質の名目にして散文といふ語形と區別せんために用ひらるべきものに非ず云々」

さて律語又は律文は一定の規律に從つてものされたものであるとして、その規律は、何を標準として定められるか。何を基礎として立てられるか。これを說明するためには吾々は轉じてリズムといふことを考察しなければならぬ。

リズム (Rhythm) は、律語又は律文の基礎となるものである。尤もこのリズムは、詩又は言語學上ばかりでなく、はるかに廣い範圍——哲學上、生理學上などにも用ゐられてゐる。たとへば、哲學上では、ギリシヤのアナキシマンデル

(Anaximander 紀元前六一〇―五四七)の唱へた説と云はれてゐるものであるが、生物の生長や朽敗や盛衰や興亡や結合や分離やは、すべてリズムの作用であるとする説――言葉を換へていふと、この宇宙には明確に規則的な時間的間隔を持つた繰返しの法則があつて、この法則が宇宙間の一切の現象を決定するといふ説などがその一例である。人體の脈搏や、海の潮の波や、蟋蟀のこゝろ、こゝろといふ鳴聲も、星の循環も、すべて此説に從ふと、この宇宙に遍在する上記リズムの作用であるといふのである。

しかしながら、文學上のリズム――文學形式上のリズムは、さういふ茫漠とした意味ではない。これについてはマッケンジイ(A. S. Mackenzie)が其名著『文學の進化』(The Evolution of Literature)の中で論じてゐるところが注目に値する。その大意に曰く、

抽象的に云へば、リズムといふのは一定の間隔を持つた時間の流れである。普通には言葉の抑揚を規則正しく繰りかへすことゝ定義されてゐる。吾々が、一つの諧音の各音を同時に鳴らして、それを聽く場合に於てさへも、その各

音を各音として聽き分けるその瞬間から既に各音はその同時性を失つてゐる。そして一連の音の中の一つの音になつてゐる。審美學に於ては、リズムと言へば、定期的な強勢法（periodical emphasis）のことである。裝飾の模樣に使用されてゐるものであらうと、舞踊に用ゐられてゐるものであらうと、又、音樂や詩に含まれてゐるものであらうと、定期的な強勢法のことならば、全部審美學ではリズムと言ふ。

マッケンジイ氏は、このリズムを客觀及び主觀の二方面から、次のやうに觀察してゐる。曰く、客觀的に見れば、リズムとは、規則正しい抑揚と拍子を伴つた時の運動である。主觀的に見れば、それは、時間的の知覺である。此の意味に於て、リズムとは、一定の強さの變化を伴ふ規則的な間隔に依つて起される感覺の連續のことである。更に、リズムは、一定の規則に依つて調整された情緒であると云ふことも出來る。そしてこの觀方には三つの要旨がある。第一に、或る時間の範圍内において、調子の同じ音を連續させると、それがリズミカルになると云ふのである。例を擧げると時計のチクタク云ふ音がさうであ

る。時計の音は、あたかもその交互のチクタク云ふ音に抑揚が附いてゐる様にきこえる。第二に、リズムの效果と言ふものは、單に規則的に反復する刺戟の客觀的な强度を變へるばかりではなく、その刺戟の長さや間隔や性質を變へるとに依つても生ずるものである。言葉を換へて云ふならば刺戟の强度はそのまゝにして置いても、刺戟の長さと間隔と性質の三つの中のどれでも構はない。一つを附け加へると、これを觀察する人は、それに依つて强い波動の幻覺を感じ、そのために、同じ强度の刺戟をリズミカルだと感ずるのである。第三に、人間には、リズムのある音の連續に連れて、頭や足や手を運動させようとする强い傾向がある。一つの感覺は、決して單獨にそれだけとして存在しないもので、常に、外的な又は內的な起源を持つてゐる他の感覺と結び着いてゐる。

もろ〳〵の感覺が、元來、有機的に結び着いてゐるがために、視覺を通して生じたりリズムは、次第に視覺だけのものとしてとゞまつてゐないで、やがて他の感覺、すなはち觸覺や聽覺や筋肉運動にも同樣なリズムを起こさせるやう

になるのである。吾々は舞踊の音樂を耳にすると、その音樂の音符を小聲で歌ひたい様に感ずる。もしそれに歌の文句があればその文句を歌ひたい様に感ずる。そして一方に於ては、空想を通して舞踊と拍子を合せ、外的には、手拍子を取つたり足踏みをしたりして舞踊と拍子を合せるのである。たとひその舞踊の音樂の聞こへない様な位置にゐたとしても、他の人間が踊つてゐるのを見れば、その踊りのために心的な模倣や肉體的な模倣をうながされるものである。

マッケンジイはかやうに說き、更にリズムと藝術との關係につき說をなして曰く、人間の動作や叫び聲は、そのまゝでは藝術的ではない。しかし、それらは藝術的なものに變へることが出來る。舞踊や歌が美的價値を持つてゐる理由は、舞踊や歌は或る規則に依つて調整されたものだからである。すなはち一定のタイムの反復進行がある。ために、藝術としての價値があるのである。最も原始的な藝術には、曲調や思想はあまり無い場合もある。が、一定のタイムの反復進行の含まれてゐないのは無い。これを要するに、リズムは、基本的

な最古代の藝術様式である。

マッケンジイは、かやうに説き、更に、音樂舞踊及び詩が何れもこのリズムを基本として生れること、並びに、音樂と舞踊と詩との三つが、原始狀態に於ては互ひに補足して離るべからざるものであることを論じて、次のやうに云つてゐる。

「一般に人間の感情は、その性質において旋律的なものである。ある狀態にあるさま〴〵の感情は、自ら快感を助長し、苦感を減縮するために、或ひはさま〴〵の衝動的な肉體的運動やさま〴〵の叫び聲やらで、彼等自らを表白するものである。さういふさま〴〵の衝動的な運動や叫び聲やらは、身體及び聲音の自發的なさま〴〵な動作を喚びおこす準備となるものである。そしてさういふ種々な動作が、リズムによつて支配される時には、舞踊と音樂の基礎がこゝに成立する。何處に於ても、原始的な舞踊が、常に合唱的であるやうに、原始的な詩は常に音樂的な形式を取つてゐる。詩は舞踊と音樂とによつて表白されたさま〴〵の情緒を限定する傾向のあるものである。詩は情緒の

潑溂と變化とを增進することによつて舞踊の快樂を高め、かくして生活をして一層住むに價値あるものとする。」

蓋し、かやうに音樂、舞踊、詩の三つが密接に連關してゐたことについては、例へば、『毛詩』の序に

詩者志之所ㇾ之也。在ㇾ心爲ㇾ志、發ㇾ言爲ㇾ詩。情動ニ於中一而形ニ於言一。言ㇾ之不ㇾ足。故嗟ニ嘆之一。嗟嘆之不ㇾ足。故永歌之一。永ニ歌之一不ㇾ足。不ㇾ知手之舞ㇾ之、足之踏ㇾ之也。

と云つてある言葉などによつても察することが出來るのである。

さて、前に遡つて、言語文字の排列に一定の規則のあるものを律語又は、律文と云ふと云つたが、この言語文字の排列に一定の規則あらしめる根本は、言語の中に自ら潜んでゐるこのリズムの作用に外ならない。言葉を換へて云ふと聲のリズムである。これを聲調又は音韻と名づける。そしてこの聲調又は音韻を基調として自ら定められた一定の規則を律格又は韻律(Meter)と云ふ。すなはち律語又は律文といふのは、この律格又は韻律に從つてつくられ

た文學形式であるといふことが出來るのである。

詩の特徴は、少くも形式上の特徴は、それが、この律格に從つてゐるといふことにある。詩人で詩論家であるリイ・ハント(Leigh Hunt 一七八四―一八五九)は「詩とは想像と空想とによつて、その觀念を具體化し、說明し、又統一における變化の原理によつて、その言葉を調整し、以て眞理、美、及び力に對する一種の情趣を吐露したものである」と云つたが、その統一における變化の原理とは、律格に從ふことを意味する。又詩人エドガア・アラン・ポオ(Edgar Allan Poe 一八〇九―一八四九)が詩を以て「美の韻律的創造」と云つたのも、又カアソオプ教授(Prof. Courthope)が詩を以て「律格的言語で、想像的思想及び感情を正しく表現することによつて快樂を生み出す術である」と云ひ、詩人ワッツ・ダントン(Theodore Watts-Dunton 一八三二―一九一四)が「詩とは、人間の心を情緒的及び韻律的な言葉で、具體的に藝術的に表現したものである」と云つたのも何れも律格に從ふとがいかに詩の重要條件であるかを云ひ表はしたものに外ならない。尤も詩人コールリッヂ(Coleridge 一七七八―一八三四)のやうに「最も高尙な詩は律格

なしで存在し得る」といふやうに考へる人もないではない。しかしリイ・ハントが「詩は必ずしも律語で書かれるには及ばない。散文でも詩を書き表はし得る。律語でなければ詩が書けないと考へるのは文字と精神、又は形式と内容とを混同するものである、といふ人もある。しかしそれは極めて平凡な誤謬である。詩的題材と散文的題材との一切の區別は、歌ふこと、又は韻律的高調に適するか適しないかに依つて定まる。律語が、詩の形式として何故に必要であるかといふに、詩的精神の完全が、これを要求するからである。」と云つたのは、寧ろ肯綮に中る。律格に從ふことは、たしかに詩の第一條件である。

『文體明辯』に「因レ情以發レ氣、因レ氣以成レ聲。因レ聲而繪レ詞、因レ詞而定レ韻。此詩之源也」など云ひ又『詩經集傳』の序に「人生而靜天之性也。感於物而動性之欲也。夫既有レ欲矣則不レ能無レ思。既有レ思矣則不レ能無レ言、既有レ言矣則言之所レ不レ能レ盡而發於咨咏嗟歎之餘者、必有二自然之音響節族一而不レ能レ已焉此詩之所以作也。」などあるがこれらも韻律を詩の必須條件としたものと見ることが出來る。以て韻律が、東西ともいかに尊重されたかを知るべきである。

律格は、言語の異なるに從ひ、各國必ずしも同一ではないが、英語で書かれた修辭學書には、普通これを三つに分けてゐる。卽ち音性律、音位律、音數律の三つで、音性律とは我國でいふ平仄法のこと、音位律とは押韻法のこと、音數律とは造句法のことである。又、この外に、これらの何れにも屬しない沒韻法（Blank Verse）といふものもある。

しかし、わが國の詩はわが國語の性質上、西洋の詩や支那の詩のやうに嚴格な律格に從つてはゐない。殊に平仄法といふものはない。たゞ音數に一定の規律があるのみである。卽ち五七五七七といふ音數三十一字が和歌となり、五七五といふ十七字が俳諧となるといふ類である。しかし、非常に嚴格ではなくても一種の押韻法がないことはない。わが國の詩歌によく見る頭韻法及脚韻法がそれである。

頭韻法は英語でAlliterationといふ。句の頭において同一の響きのある言葉を繰りかへして音調をよくする方法である。例へば

遥日巷の塵にゆき、

力ある句に苦しみぬ。泣菫『暮笛集』）

のやうに、ちといふ同一の響きを持つた音が、行の頭において繰りかへされるのがそれである。

わがせこに、わが戀ひをれば、わが宿の草さへ思ひうちがれにけり。（萬葉）

あだしあだ波、よせてはかへる波、あさづま舟のあさましや。（端歌『朝妻船』）

とく霞め、とく霞め放ち鳥……一　茶

なども頭韻法の一例である。

脚韻法は英語で Rhyme といふ。頭韻とは反對に、句脚に同韻の語を繰りかへすものをいふ。例へば「足曳の、山鳥の尾の、しだり尾の、」如き、又

月やあらぬ春やむかしの春ならぬ

わが身ばかりはもとの身にして……（在原業平）

松島やあゝ松島や松島や……芭　蕉

世の中やてふ〳〵とまれかくもあれ……宗　因

下駄ころりからり彼奴らが夕涼み……一　茶

坂は照る照る鈴鹿は曇るあひの土山雨が降る……（小唄）

親は他國に子は島原に、櫻花かやちり〳〵に……（小唄）

の如き、又、何れも脚韻法のよい例である。しかし、かういふ頭韻法、脚韻法とても嚴密に云ふと西洋や支那のそれとは自ら異なるのである。尤も、意識して、例へば『風俗文選』の中の『鼠賦』の如く支那の韻法に做つたのも、我國にないとはない。これは「此賦以五音相通假名爲韻」と斷り書きをした次の一文であるが、このために文章の妙味が増したとは思へない。

二月鼠の穴を塞ぐ、つく〳〵汝がいたづらをおもへ。家に居て人をおそるゝは、足のうらに疵持けらし。油をのむ事、世の酒にひとしけれど、いつしか沈酵を見ず、粟を盡し器をそこなふは、殊更にいはじ、大棗をかむ牙にふるれば、病を生ず。耻しき文をちらして、男女の中をもさまたげ、あやしき巢をつくりて、源平の亂をきく。何をへつらひて、佞人のためしに引とられ、いかにすゝめてか、書を焚代の宰相となしぬる。神佛のたふときも尿糞に汚したてまつる。草の根をはむ月の鼠は、俊成卿のうらみなりけ

り。つく〳〵汝が危きを思へ。それ人の賢しきや萬木蔭をまき、吹矢を儲け、黐をぬりて、往來もたやすからず。けはしき城をたのむとも、鼬を防ぐ手段はあらじ。杳なる空をながめては鳶のつかまむ愁わするべからず。桁走り、障子のぼり、早業得たりがほなるも、おもはず升にかゝりて、いかばかりの思ひをすらん。虚死仕て、仕合に東坡が袋を逃たりとも、生捕れてなまなか張湯が文をうけなん。或は鈴を頸にさげて兒童の戯となり、あるひは筆の川に髭をぬかれて、老の悔を殘せり、あやまりて書鼠とあなづられ、濡鼠と笑はれ、更に吹鼠とくるしみて、人の爲にぞ悦ばれぬる。我さへ悲しきを、燒鼠となりて狐狸の命とらむこそ、あさましく罪ふかけれ。つく〳〵汝が尊きを思へ。日よみの初に呼れて、位司いやしからず、百敷のかしこきも、甲子をむかへて、年の號あらため給ふぞかし。あら玉の春立かへれば、子の日の御賀あり。子祭といへるは、いづれの長者の傳へなる。からの日本の歌にもよめり。海原やもしほの陰に友なふなまこは、海鼠とかゝれ、秋風の尾花が末に妻こふ鶉は、田鼠の化したる也。鳥

羽玉の闇き夜は、いかづちともなれり。象といへる獸すら、かつ恐懼ぬる、麝香鼠は筑紫に住なれて、こと國に行ず、かづき姿のわかやかなるは、嫁入の繪虛事にぞ、とこの乙子を七郎とは申す、新左衞門とつけるは、さかやきすりての後なるべし。大ねら小ねら、將廿日鼠と名のり、月に十二の子をうむ、誰か家にかとりつくし得む。もし白子出て福の神にや愛せられむ。汝が隱里いづくの邊りぞや。武藏野の鼠穴にや、出羽の境の鼠が關なるか、信濃の奥の鼠宿なるか、目出度身をもて、かり初の世をむさぶる、などか歸らん事を思はざる。窮鼠かへりて猫を噛の志ありとも、三井の賴豪が千匹のいきほひすら、本意を遂る事は猶きこへざりけり。」

修辭學の權威五十嵐力博士は、次のやうに云つて居られる。

「嚴密に云ふと、日本文には、散文にも詩歌にも、特に脚韻と稱すべきものはない。近年になつて、これを試みる人もあるが、その企ては大抵失敗に歸してゐる。昔の『新體詩集』に載せた外山氏矢田部氏等の試みはいふに及ばず、近頃の新體詩人の試作でも、韻を踏んだために面白くなつたといふ點は殆

んど無いのみならず、却つてこれがために趣致の害はれた傾きさへある。少くとも支那西洋の詩歌の如く、押韻の爲に趣致の加はることは始んどない。これ恐らく押韻が日本語に適せぬためであらう。

　雪だに脚韻法のみならず、頭韻法とてもその通りである。『和歌髓腦』や、『八雲御抄』などの韻論を始めとして、我が從來の學者が支那或ひは西洋の修辭學者の說くところに從つて、しばらく脚韻、頭韻等の名稱を用ひ、又、それに合ひさうな例を並べて來ては居るものゝ、實は之れを一括して句拍子といふ方が適當である。」（『新文章講話』）

すなはち、わが國には、音數の上には一定の標準と規律とがあるが、聲調の上では、別にこれといふ嚴格な規則がなく、たとひあつても、非常に不規則なものであることがわかる。しかし、そこには一種の調子があつて、句拍子の調つてゐるか否かによつて、誦するに足るものと然らざるものとが生じて來る。そして、これは、單に和歌俳諧といふ音數の定つてゐるものばかりでなく、たとへば、淨瑠璃のやうな、音數の定まらない、しかし、朗誦すべき文章には、この句拍子

は極めて重大條件となつてゐるのである。

序でながら、平仄法とは、四聲――平聲（ひやうしやう）、上聲、去聲、入聲（につしやう）といふ四つの聲調の排列の方法を云ふのである。支那に於てはこの四聲は最も重大なもので、日常の言語も、これを廢しては意味の通じないものとなると云はれてゐるが、わが國には、嚴格な意味で四聲がはつきり區別されてゐない。尤も、『安齋隨筆』などには、この四聲を論じて、

『音の四聲とは平聲上聲去聲入聲なり。平上去の三聲は音を引き延べて唱ふるに、其の音の上り下りの差別なり。例へばカキクケコの五つにて云はゞ、カアキイクゥケエコォと音を引き延べて唱ふるに、カァのァを長く引きて唱ふるは平聲なり。カを長く引かずしてァを強く張りて唱ふるは上聲なり。ァをよわくゆるめて唱ふるは去聲也。右の如く唱ふるは、平聲は上り下りなく平かにゆるやかに聞ゆ。上聲はしり聲上りて強く聞ゆ、去聲はしり聲下りて弱く聞ゆ。去聲は聲の末の消え去る心なり。入聲はカッキックッケッコッと、しり聲にッの音を含みたるが如くせはしく逼りて聞

ゆるなり。入聲は屈り入りて伸びざる意なり。入聲の字はしり聲にフツクチキの五の音を含んでしり聲つまる也。唐音にては彌々平上去入明かに分るなり。和語にも四聲あるが故に、古事記に本文の間々に去上等の字を付けたり。」

と云ひ、わが國にも、古來、四聲のあることを述べてはあるが、しかし、これは恐らく、支那式に、日本の聲調を說明しようとしたのに過ぎないであらう。わが國には少くも入聲が、平常に用ゐられないのが事實で『倭訓栞』に「我國に入聲のなき故は、もと單音の國にて、韻律を主とせず」と云つてゐるのが、實際の狀態である。であるから、わが國の律文を論ずるのに、西洋及び、支那の韻學をそのまゝに應用することは、間違ひであるといふことを知らなければならない。

さて律語又は律文と散文とを對比した場合、律語は、果してどういふ言語學的效果を齎らすか。

これについて哲學者ハアバアト・スペンサア (Herbert Spencer 一八二〇—一九〇三)はその有名な『文體論』(The Philosophy of Style) の中に律語の價値を遙か

に散文の上に置いてゐる。謂へらく、律語は、修辭學上の轉置法や、漸層法や、暗喩法、擬人法省略法などを用ゐて、生々と、その描かうとするものを描く點で、又、その韻律的構造に於て――蓋し、此韻律的構造(rhythmical structure)は「強烈な情緒の自然の言葉の理想化」(an idealization of the natural language of strong emotion)で、その情緒が餘りに強烈でない限りは、その言葉は多少とも韻律的なものなのである。――律語又は律文は、それに對する讀者の注意力を緊張させて以て、其精力を節約することが出來る。散文の方は、さういふ韻律がなく、文章が冗漫であるため、それに對する讀者の注意力が散漫になり、精力が浪費される。この意味で、律語の價値は、遙かに散文に優ると。

しかしながら、效果的價値の問題はとにかくとして、近世文學上の事實としては、律語よりも散文の方が、遙かに優勢な地位を占めてゐる。このことについて、ウォールタア・ペイタア(Walter Pater 一八三九―一八九四)はその『文體論』(Style)の中で、二つの原因を指摘してゐる。

一つは近世の社會そのものゝ與へる興味が渾沌として多種多樣であるた

めに、韻文のやうに拘束された形式では到頭それから當然に生ずる複雑な思想、感情を現はすことが出來ないといふこと、すなはちこの近世的複雑な思想と感情とは、むしろ自由な拘束のない散文の形式に依つて始めて十分に現はし得るといふのである。ペイタアの擧げてゐる今一つの原因は、近代の社會を支配してゐる一切の現象をそれのありのまゝの狀態に於て觀察しようとする自然主義的傾向は、藝術家をしてその態度を謙遜ならしめ、その結果、律語のやうなアンビシアスな形式よりも、平凡な散文の形式を選ばしめるに至つたものであるといつてゐる。事實としては、このペイタアの見解は首肯すべきものと云ふべきであらう。

律語はその題材の上で、主觀詩（抒情詩）と客觀詩と二つに分け、更に此客觀詩を抒景詩、譚歌、抒事詩の三つに分ける。主觀詩である抒情詩も亦、その題材によつて數種に分ける。これらは、第三篇『文學各論』において述べる。

散文は、小說が主體であるが、前に引合に出した『文學原理及び問題』の著者ハントは、散文の發達上から、これを五つに分けてゐる。曰く物語的（Narrative）曰

く記述的 (Descriptive) 曰く討論的 (Forensic) 曰く批評的及び哲學的 (Critical & philosophical)。　すなはち物語的な散文は發生の上では最も古く、批評的及び哲學的散文は、最も新しいといふのである。　又、ハント氏は、そこに盛られる內容上から散文を二つに分けてゐる。　曰く諷刺 (Satire) 曰く假作物語 (Prose Fiction)。諷刺といふのは、ハント氏の述べてゐるところによると、その起源、性質、方法及び目的に於て、一種特殊な散文の形式で、物語的でも、記述的でも討論的でも批評的でもなく、これらのすべてから、其目的に協つた部分だけを取つて來て、一つに纏めた形式であつて、散文の中では最も「個人的形式（パーソナル・フオーム）」であるといふのである。　それから假作物語といふのは物語的と記述的と哲學的との三つを結合した全く他に類のないユニークな形式であるといつてゐる。　このハント氏の散文の分類に關する見解亦穩當な見解である。

(二)　文體と言語

以上は文學的形式を、主として思想感情を傳へる上の方便、手段として極めて廣義に解釋したのであるが、「形式」は以上の外に、狹義に用ゐられる場合がある。それは文體(Style)といふ意味に用ゐられた場合である。

文體といふ言葉も、文學といふ言葉と同じやうに曖昧な言葉であるが、バント氏はこれを二つの意味に解釋してゐる。一つは言葉使ひ卽ち「措辭」(Diction)といふ意味であり、今一つは、言葉を組み立て、纏つた意味を表はすこと卽ち「文章」(Sentence)といふ意味である。イギリスの文學者スヰフト(Swift 一六六七―一七四五)は文體を定義して、それは「適當な言葉を適當な場所に置く」(the right word in the right place)ことだと云つた。これらの意味から云ふと、文體は文の體製である。そして文の體製は、措辭を基とするものであるから、文體論は、同時に措辭論となるのである。そして、又、言葉のつかひ方や、文章の組みたて方は、作家その人の人格の如何によつて異つて來るものであるから(第四章文學と個性參照)前にも述べたやうに「文體は人也」と云はれるのである。『文體明辨』に「文章、須自出機杼、成一家風骨」と云つてゐるのも、文體は人也といふのと同じ

意味と解することが出來る。

文體は昔しから重大に取扱はれて來た。『文體明辯』に

文章以體製爲先。精工次之。失其體製雖浮聲切響抽黃對白極其精工不可謂之文矣。

と云ひ、又

文莫先於辯體、體正而後意以經之、氣以貫之、辭以飾之。體者文之幹也。意者文之帥也。氣者文之翼也。詞者文之華也。體弗愼則文麗。意弗立則文舛。氣弗昌則文萎。辭弗脩則文蕪。四者文之病也。是故四病去而文斯工矣。

と云つて文體の重要なる所以を說いてゐる。

文體にもさまざまの分け方がある。普通西洋の修辭學によると、內容と文體との釣合を中心として簡潔體(Concise Style)蔓衍體(Diffused Style)文體の强弱に依つて剛健體(Nervous Style)、優柔體(Feeble Style)、文章修飾の多寡に依つて乾燥體(Dry style)、平明體(Plain Style)、清楚體(Neat Style)、高雅體(Elegant Style)、華麗體

(Florid or Flowery Style)などに分けられる。これらに關する委細の說明は修辭學の取扱ふ問題であるからこゝには省く。（五十嵐力博士著『新文章講話』縮刷版五二二——五四四頁、島村抱月氏著『新美辭學』縮刷版四六六——五〇一頁參照）

さて、文體が、重大であるといふことから、連關して說くべきは『言語』といふことである。言語は前にも一言した通り文體の要素である。文體がなくては文學はない。そして言語なしには文體が成立しない。前に文學の定義を述べた折に、ハントの說として揚げた中にもある通り、文學は「書かれた表現（リッツン・エキスプレッション）」であつて文字に書かれないものは、たとひ、どのやうに價値のある感情でも、想像でも情調でも、思想でも、決して文學とは云へない。文學が社會的に存立する條件を見ても、第一に、作家がなくてはならない。次に訴へようとする社會乃至公衆がなくてはならない。第三に、其作家が、依つて以て社會公衆に訴へるところの仲介物（medium）即ち「言語」（Language）がなくてはならない。從つて文學と言語との關係は、たとひ言語が、文學成立の一個の手段であつて、目的ではないとはいふものゝ、この手段なしには、斷じてその目的が達せられないといふ點か

ら見れば、この兩者の關係は、極めて密接な根本的なものといはなければならぬ。從つて、言語と文學とを密接に關係させて論じた言語學者は近代において中々多い。獨逸のマックス・ミューラー(Max Muller 一八二三―一九〇〇)グリム(Jacob Grimm 一七八五―一八六三)アメリカのホイトネー(William Dwight Whitney 一八二七―一八九四)やなどは何れもその代表と目されてゐる。美學の方面でも、伊太利のベネデット・クローチェなどは殊に「言語」といふことに重きを置いた人で、「表現の科學及び一般言語學としての美學」(As Science of Expression and General Linguistic)と小見出をつけた彼れの『美學』(Aesthetic)は要するに「言語哲學と藝術哲學とは同じものである」(Philosophy of language and philosoply of art are the same thing)といふことを論じたものに外ならない。すなはち美學は彼れに取つて一種の言語學であつたのである。しかし文學言語關係論の學理的説明は言語學の方に讓つて、こゝでは文學を制作し乃至はそれを鑑賞する上に、いかに言語を尊重しなければならないかといふこと、殊に近代文學を鑑賞する上において、いかに言語を尊重しなければならないかといふこ

との一端を述べるに止める。

クロポトキン(Kropotkin 一八四二―一九二一)の著『露西亜文學における理想と現實』(Ideals and Realities in Russian Literature)は、ロシア文學史を評論的に書いたものとしては恐らく第一位を占める名著であるが、彼れはこの書の冒頭で『ロシアの言語』と題する一章を設けて、先づ、ロシアの言語そのものゝいかに優れたものであるかということについての論述に少なからぬ頁を費してゐる。その中で彼れはロシアの言語が西歐諸國の言語に比して特に「人間の感情――優しみ、愛、悲しみ、喜びなど――のさまざまの陰影(シェーヅ)を表出する上に豐富である」ことを述べてゐる。又、この書の開巻第一頁にはロシアの文豪ツルゲーネフ(Turgenev 一八一八―一八八三)がその臨終の床から、同時代のロシアの作家たちにどうか「吾々の國語――ロシアの國語を嚴格に、純粹に後の世に傳へて呉れ」と云ふことを依頼したといふことが書いてある。作家としてのツルゲーネフが自國の言語を愛したのはさることでもあり、又、ロシアの言語が西歐諸國の言語に比して、果してクロポトキンの云ふやうに優れたものであるか

どうかは別問題としても、兎に角クロポトキンが、ロシア文學を論述するに當つて、先づロシアの言語そのものゝ論述より始めたといふことに大に注意すべきものがある。

わが國でも、昔しから言靈（ことだま）といふ言葉がある。萬葉集の山上憶良の歌にも「神代より云ひつてけらく、そらみつ、やまとの國は、皇神（すめがみ）の、いつくしき國、言靈（ことだま）のさきはふ國と、語りつぎ、云ひつがひけり云々」といふのがある。そしてこの言靈とは『萬葉集古義』によると「言靈は、言の神靈を云て、いひ出る言のはに、自然微妙靈德あるをいふ」とある。すなはち言葉に神靈があつて、十分に、殘る隅なく、感情、思想を傳へ得ることを自ら頌したのである。と同時にいかにわが國でも昔しから言語といふものを尊重してゐたかゞわかるのである。

さて文學と言語との關係を攻究する上において第二に念頭に置かなければならないのは、言語といふものが本來において曖昧なものであるといふことである。或る聰明なフランス人は「言葉は思想を隱すために吾々に與へられたものである」(Words were given to us to conceal thought) と云つてゐるが、この

パラドクシカルな文句の中には實際眞理が含まれてゐるのであつて、哲學上美學上乃至文藝批評上の種々の論爭も、所詮はその當事者たちの用ゐてゐる言葉そのものゝ概念の相違から來てゐるといふ場合の多いことは爭はれない事實である。　蓋し、哲學上、美學上の場合などには、その論じ合はふとすることが、感情とか想像とか云ふことゝは異つて、より多く知識的所産の概念を取扱つてゐるだけ、比較的問題を容易に解決し得るのであるが、感情、想像、情緒などいふものゝ所産である文學は、知識的所産の科學、哲學等と異つて、內容の上で既に曖昧であるだけ、これを表出する言語も自ら曖昧に流れることが多い。と、いふよりは、曖昧に見えることが多い。　從つて古來の文學者で、文章家といはれるほどの人は、言語そのものに對して非常に敏感であつた。　そしていかにその表現しようとする思想、感情の細緻な陰影(シエード)までを少しも逃さずに、精確に適當に言語に依つて表現しようとしたかは恐らく吾々の想像に餘りある。ギリシヤのアリストオトルが、優れた文體の條件の一つに「適當な言語」(appropriate language)を以てたのを見ても、いかに措辭に留意することが昔しから問

題になつてゐたかゞわかる。フランスのボアロオ(Boileau 一六三六―一七一一)が「適當な言葉」(mot propre)の必要を説いたのも、前に擧げたスヰストが「適當な場所へ適當な言葉」を置くことを説いたのも何れも同じ精神から來てゐる。フロオベエルが自分の後繼者であるモウパッサンに教へて、

「吾々が云ひ表はさうとするものゝいかなるものにもあれ、そこにはそれを表はすたゞ一つの言葉、それに運動を與へるたゞ一つの動詞、それを性質づけるたゞ一つの形容詞があるばかりである。吾々はこのたゞ一つの名詞、動詞及び形容詞を發見するまでそれを搜し求めなければならぬ。そして、さういふ言葉に近い言葉を發見したといふだけで滿足してはならない。又はさうすることが困難であると云つて、いゝ可減な誤魔かしをしてはならない。」

と云つたのも名高い逸話であつて、同時にフロオベエルがいかに言語そのものを尊重したかを知るべきである。かの浩瀚なる大著『批評史』(History of Criticism)の著者センツベリー(Saintsbury 一八四五―)はフロオベエルのこの言

語尊重説を「一語説」(The Single-Word Theory)と名づけてゐる。これに依つても、事實在來の文學者が、文學と言語との關係をいかに重大視したかといふことを充分に窺ひ得るのである。

しかし、近代文學の傾向の中には、この『一語説』と一見正反對に見える一種の見解も一方に現はれてゐる。それは所謂デカダンの文學者の一派に依つて唱へられた『曖昧説』(Théorie de l'Obscurité)といふのである。この説は言語はもと〳〵不完全な曖昧なものであつて、到底、自分たちの深遠な思想、複雜な感情を表し得るものではないといふことを出立點としたものである。メエテルリンク(Maeterlinck 一八六二―)が最も明瞭な觀念、すなはち知識作用の觀念は、困難なしに言語に表現し得るが、非常に豐富な又深遠な大きな觀念は、たゞ言語で暗示され得るのみであると云つて言語の暗示力を力説してゐる如きも、明かにこの『曖昧説』の前驅をなした言説と見られる。尤もこの言語の暗示力を心理學的に説明したものとしては前にその名を擧げたハアバアト・スペンサアの有名な『文體論』などもある。けれども『曖昧説』の主張者であるテオフィ

ール・ゴーチェ(Theophile Gautier 一八一一——一八七二)やステッファン・マラルメ(Stephen Mallarmé 一八四一——一九〇八)などになると、メエテルリンクなどよりは遙かに極端なものになつてゐる。ゴーチェはボオドレエル(Baudelaire 一八二一——一八六七)の有名な詩集『惡の華』(Les Fleurs du Mal)の序文で、

「デカダンの文體は才智に富んだ、複雜な、極めて瑣末な意味をも殘さず含んでゐる文體であつて、出來るだけ語彙を豐富にして思想の上では今まで說明し難かつたものを表現しようとし、形式の上では今まで最も曖昧な又最も消滅し易かつた輪廓を表現しようとする文體である。要するに在來の言葉の範圍を超越した文體である。換言すればデカダンの文體は言語といふものが到達し得る最高のところまで進步した言語そのものゝ最後の努力である。」

と云ひ、又、マラルメが「對象を名指すのは詩の享樂の四分の三を奪ふものである。蓋し詩の享樂は少しつゞ推測することの幸福の中に成立つものである。暗示すること、それが夢である」(Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts

de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu le sug.érer, voilà le rêve) と云つてゐるがこれらは何れも『曖昧説』のいかなるものであるかといふ事の説明と見る事が出來る。

これによると、此『曖昧説』といふのも、前に述べたフロォベエルの『一語説』とは一見相反するものゝやうではあるが、實はそれよりも更に一歩を進めた連續であつて、まことに言語といふものゝ到達し得る最高のところまで進歩したものであるといはなければならないのである。この『曖昧説』を實行した文學すなはち就中デカダン一派の詩人たちの文學は、さま〴〵な點で隨分世間から非難されてはゐるが、特にこの表現の曖昧といふ點でも烈しく非難されてゐる。トルストイの『藝術とは何ぞや』の中でなしたデカダンの攻撃なども主としてこの表現の曖昧といふ點を攻撃したものであつた。

しかしながら是は餘程注意を要する點である。上に述べたところでも明かである通り、近代文學、殊にデカダン文學の詩人、文學者は何れも言語そのものに對して非常に敏感であり、從つて普通の表現では滿足することが出來な

くなつたところから、その『曖昧說』を主唱し出したのであるから、彼等の文學の表現が、不可解であるからと云つて、一概にそれを非難するのは決して彼等の文學を鑑賞し理解する所以ではない。吾々は寧ろ彼等の表現の曖昧を責める前に、彼等が何故にさういふ曖昧な表現をしなければならなかつたかといふ彼等の心事に同感しなければならない。そして同時にこの同感なくしては決して文學と言語との間の微細なる關係を認知し玩味することは出來ないのである。

第二篇　社會的現象としての文學

第一章　文學の起源

藝術衝動についてのハドソンの說――藝術衝動の研究の二方面――心理學的方面――遊戲衝動說――サンタヤアナの遊戲說――發生學的方面――ヒルンとグローセ――藝術發生の目的――マッケンジイの說――社會進化の四階段――文字と文學――黒川眞頼の口誦學――モオルトンの口頭文學――舞踊、音樂、詩の原始狀態――その三位一體――マッケンシイの說――『古事紀』と『詩經』

さて、文學は、上に述べたやうなもろ〳〵の特色を持つたものであるとすると、この文學とひろい意味の社會との關係はどうであるか。言葉を換へていへば、社會的活動としての文學の人生における意義如何といふことである。このことを、著者は、次下の數章で述べようと思ふのであるが、最初に述べたいの

は、文學が、如何なる動機から人生に生れて來たかといふことである。すなはち文學の起源如何といふことである。

前に擧げたハドソン氏は、その『文學研究手引』の中で文學を作り出させる人間の動機として四つを擧げてゐる。卽ち(一)自己表現欲(二)一般民衆及び彼等の行爲に就ての吾々の興味(三)吾々が生活してゐる現實の世界及び吾々を蠱惑する想像の世界における吾々の興味(四)形式を形式として愛好すること——の四つである。しかし、これは文學を作り出す衝動の說明としては餘りに漠としてゐる嫌ひがある。今少し學問的に考へると、文學の起源問題は、二つの方面から說明しなければならない。卽ち一つは心理學的方面からの說明であり、他は藝術發生學的方面からの說明である。前者は所謂藝術衝動(art impulse)の研究であり、後者は、嘗て原始民族の中に存してゐた、又は今日の原始人の間に殘つてゐる文學形式の歸納的研究である。まづ前者の方から述べよう。

心理學的に藝術衝動——藝術を生み出す衝動を說明する學說には數種あ

る。その中最も有名なのは、(一)遊戯衝動説(Play-Impulse)(二)模倣衝動説(Imitative Impulse)(三)吸引本能説(Instinct to Attract Others by Pleasing)(四)自己表現本能説(Self-Exhibiting-Impulse)等である。この中模倣衝動説とは、人間には元來模倣する本能があり、これが藝術を生み出す動力となるといふのであつて、ギリシヤのアリストオトル(Aristotle 紀前三八四―三二二)がこの説を始めて唱へ出して以來、永い間、遊戯衝動説の出るまで、歐洲の美學界に重んぜられてゐたものであつた。吸引本能説とは、快感を與へるによつて他を牽きつける衝動が人間にあつて、それが藝術を産み出すといふので、ダァウイン(Darwin 一八〇九―一八八二)等進化論の系統の人のよく説くところであり、自己表現本能とは讀んで字の如く、自己を表現しようとする本能が、人間にあつて、それが藝術の動機となるといふので一部の心理學者の常に唱へるところである。しかし、上に擧げた四つの説の中で、最も注目さるべきのは、遊戯衝動説である。

これはドイツの大哲カント(Kant 一七二四―一八〇四)シラー(Schiller 一七五九―一八〇五)等に始り、前にも引合に出したイギリス近代の碩學スペンサア

等の主として唱へたところで、この人々の說は、細かいところでは夫々異つてゐるが大體同じである。それによると人間には元來遊戲本能といふものがある。これが人間をして、他の動物より一段高い位置に置くものである。他の動物にあつては種族保存と生命保存とのために一切の精力（エネルギー）を擧げてゐるが、人間にはそれだけではなく「精力の過剩」(surplus of energy)があり、それが卽ち遊戲本能の始源である。そして藝術はこの遊戲本能の現れに外ならない。生命保存、種族保存のための精力は一切の生物をして、實際活動に赴かしめるが、人間だけは、遊戲衝動があるために、藝術の天地を創造することが出來、從つてその點で、他の生物よりは一段高尙な階級に屬する所以であるといふのである。從つてかういふ遊戲衝動說の必然の結論として、藝術は實際生活には何の關係もないものであるといふことになる。美學上カントの有名な「沒利害感說」といふのも結局この意味から出發する。

しかし、この遊戲衝動說の妥當でないことは近代美學においては、夙に解決された問題でもあり、且つ、こゝで委しくそれを述べてゐる暇もないが、この說

は二つの點で立派に論駁される。一つは前にも其名を擧げた美學者サンタヤアナやフランスの美學者のギュヨーやイギリスの美學者マアシャル氏などの主張するやうに遊戲はもと〳〵決して實生活に不必要な所謂「精力の過剩」でないばかりか、却つて最も必要な精力である。この遊戲衝動があるため人間は「再新力」(recreation)を創造することが出來、その結果、再び生活の營みに力と勇氣とを贏ち得るのであるといふ遊戲必要論と、今一つはドイツのグローセ(Grosse 一八六二―)やフィンランド大學の美學教授であるイルジェー・ヒルン(Y. Hirn 一八七〇―)などの主張する藝術發生學的立場からである。この立場に立つときは藝術は實に遊戲以上の生活の必須品となるからである。蓋しこの說は最近美學の中でも、最も注目すべきものであるから、ざつとその一端を述べて見よう。

ヒルンはその『藝術の起源』(The Origins of Art)の中で次のやうに云つてゐる。

藝術は遊戲以上の或るものである。遊戲の目的は活力の過剩が費ひ果せた時、又はその遊戲的本能が、その一時の遂行を終るときに於てすでに達せら

れる。乍然藝術の機能は、單にその製作の動作だけに限られてはゐない。正當の意味での藝術は、その如何なる表現形式においても、とにかく或るものが造り出されてをり、又或るものがその形式の失くなつた後迄も殘つてゐたりする。尤も、ある形式、例へば、舞踏や演技等の效果は、創出されると同時に亦破壞されることは事實である。けれどもその效果は、その舞踏者の工夫した旋律の中に、又はその舞踏や觀客の記憶の中にいつ迄も殘つてゐる。遊戲衝動といふものゝ本質には、その衝動が惹起する心的狀態乃至感情の狀態等を殘るやうに記載するに足るものが殆んどない。であるから況して藝術品の特色たる美、旋律等の藝術的性質を、この遊戲衝動の結果として解釋することは甚だ不當であると云はねばならぬ。」

と云つてゐるがこれはたしかに當つてゐる。その他吸引本能にしても模倣本能にしても、又は自己表現本能にしても何れも眞理の一面を把握してはゐるが、藝術製作又は藝術鑑賞の心理的事實の說明としては決して、完全なものではない。

つまり、藝術衝動の說明は、單に心理學的說明だけでは到底滿足な解決は與へられないといふのが現代美學の狀態である。そこで、吾々は轉じて藝術發生學的研究に赴かなければならない。

藝術の發生學的研究といふのは、前にも一言した通り、藝術がいかにして生れるかといふことを、原始民族の實際について研究するもので、近代に於ける人類學、人種誌の研究と相待つて試みられた最も新しい研究法である。これによると、藝術衝動といふものは、決して前に述べた遊戲衝動といふやうな生活の餘資力の別名ではなく、從つてこの遊戲衝動說を根據とするカント一派の非功利的所產ではなくして、寧ろその反對に、最も生活に必要な、又生活に密接な衝動から生れたものであるといふことになつてゐる。このことを、原始民族の裝飾品について立證して、ヒルンは次のやうに云つてゐる。

「原始時代の或る種族の裝飾品を仔細に研究すると、今日の吾々には、單なる裝飾の如く見えるものも、その實何れも昔、當の種族そのものに取つては極めて實際的な、非審美的な意味を持つてゐるものであることがわかる。例へば

武器、家具などの彫刻や、文身（いれずみ）、編物（あみもの）の模様など世人が大抵純粹なる審美的な藝術衝動の産物であると思つてゐるものゝ大概は、今では却つて宗教的象徴のためか、持主の符號のためなどいふ實際的意義を含んでゐるものであるといふやうに説明されて來た。そして、これは、原始的な裝飾系統の研究の進歩と共にその説明を有效ならしめるやうな例證が益々增加しつゝあるのである。

ヒルンは更に轉じて

「單に裝飾品ばかりでなく、原始的な文學、戲曲等の研究においても、この點について同樣な結論に到着して來る。吾々が最も原始的な、而も單に藝術的目的以外如何なる目的をも持つてゐない戲曲と思つてゐる野蠻人の舞踏、例へば北アメリカ印度人や黑奴等の舞踏なども、實は單なる藝術的所産ではなくて、彼等はこれによつて、日常狩獵してゐる鳥獸を射撃する練習をしてゐるのであつて、その舞踏の動作は、とりも直さず彼等が狩獵する鳥獸の動作である。かくして彼等の舞踏は、その實最も實際的な意味を含んでゐるのである。要するに原始的な人間の間に行はれた所謂藝術にして、一つとして非審美的な

な目的から成立しないものはないのである。」

ヒルンはかやうに云つてゐるが、これによつても、藝術と人生とが、いかに實際的な意味において密接な關係にあるものであるかを知り得るのである。ヒルンと同じ立場から藝術を研究したドイツのグローセも亦「原始民族の藝術的作品の最も多くは純粹無雜なる美的の動機から生じてはゐないで、同時にある實際的の目的に役立つやうに企てられてゐた。而も屢々後者卽ち實際的の目的が疑もひなく第一の要素として現はれ、美的の要求はたゞ第二次的に滿されてゐる。例へば原始的裝飾は、主として實際的意義の標號及び象徵として考察され、作り出されたので、裝飾として案出されたのではなかつた。」と云つてゐる。これらによつても、藝術が實人生又は實生活と非常に密接な不可離の關係にあることは、疑ふ餘地がないのである。

ヒルンやグローセの考察はいふまでもなく、藝術全般についてのことであるが、文學の場合でも無論同じである。文學も他の裝飾や彫刻や繪畫やと同じやうに、實人生上最も必要な動機から生れてゐる。前にも擧げたマッケン

ジイ氏の『文學の進化』と題するの一書はこのことを原始時代の文學の材料によつてよく說明してゐる。

マッケンジイ氏のこの書は文學を以て「その本質において、一種の社會的現象である」として、社會進化の上からそれを觀察したもので、原始民族の中の歌謠その他の文學形式の研究においては、ヒルンやグローセの著書を忍ばせるものがある。氏はまづ原始民族の研究に出立して社會進化の經過を四つの階段、卽ち原始時代(Primitiveness)未開時代(Barbarism)獨裁政治(Autocracy)民主々義(Democracy)の四つの階段に分け、この四階段の特質と及びその特質に應ずべき文學形式とを論述してゐる。此中「民主々義」については、改めて說明するを要しないが、他の三階級については、文學の起源を考察する上に一通り、氏の說を一瞥する必要がある。氏は此三階段を大體次のやうに考へてゐる。

最初の「原始時代」に於ては、比較的小さな社會組織しかなく、その組織も大概力の弱い組織である。この組織は、時に依ると、母系の血屬關係を基として結ばれてゐる。此種の社會の人々は、下等動物と同樣に、野獸や野生の植物を餌

食としてその飢餓を滿たしてゐる。

第二の「未開時代」には、「原始時代」に於けるよりも大きくて力强くて多岐にわたつた社會組織がある。そして普通それは父系の親族關係を基として結ばれてゐる。この種の社會は、蠻族社會に於ては上位に屬する社會であつて、これに屬する人々は、數種の植物を植ゑたり獸を馴らしたりする。そのために、この人々は、自分達の食物を遇然の機會に依つて得ると言ふ事をしなくともよくなる。文化と農業の關係は、大多數の人々が想像してゐるよりも密接なものであるといふことがこれでもわかる。「原始時代」に於ては、言語や文學に使用された記號は、口頭と物眞似に依るものである。しかるに未開時代の文學には、通常「原始時代」に於けるよりもはるかに多く詩的感情が含まれてゐる。それだけ時代が進歩して來たのである。

第三に「獨裁政治」である。これは概して、部族政治が國家政治へ變遷して行つたことを示してゐる。この獨裁政治の社會組織は力强いものである。「獨裁政治」の社會の最も大きな特色は、奴隷階級又は世襲階級制の存在してゐる

點である。この期の文學に使はれた記號は繪畫的である。

マッケンジイ氏のこの說明から見ると、文學が上の三つのいかなる階級の頃から生れたかは可なり疑問である。それは國によつても異るであらうが、少くもわが國では「未開時代」と「獨裁政治」との中間から生れてゐるやうに思はれる。といふのは、わが國最古の文學ともいふべき古事記の中の歌謠の作られた時代が、丁度、この二つの時期の中間と思はれるからである。

一般的に云へば、人間に言語のあつた時から詩があつたといふことが出來る。尤も、前に『文學の定義』でも述べたやうに文字がなければ文學がないわけである。そして文字は、相當に人智の進んだ社會に於て、始めて創出される人間の約束である。西洋で文字の始めは、ドリンクウォータア氏(Drinkwater)の『世界文學大系』(The Outline of Literature)によると、基督紀元數千年前にカルデア人によつて發明された楔形文字にあるといふことである。これは泥の薄板の上に記されたものであるが、樹木の葉や、パパイラスといふ樹の葉から製した紙に記された文字の行はれたのは、やはりドリンクウォータアの同じ書に

よると基督記元前五六百年頃であつたらしい。

わが國でも文字の創出されたのは何時頃のことか明かではない。或る學者――例へば平田篤胤の如きは、わが國に上代文字があつたと云つて、いろいろ考證をしてゐるが、「上古之世、未レ有二文字一、貴賤老少口口相傳、前言往行、存而不レ忘」とある『古語拾遺』の說が事實にちかいらしい。そして普通には、應仁天皇の御宇に漢字が渡來し、それから、邦人は文字を學ぶことを知つたと云つてゐるが黒川眞頼の『日本學問說』によると、應仁よりは四百年ばかり前開化天皇の時に邦人は始めて文字を知つたといふことである。

文學の定義から云へば、前にも一言したやうに文字の生れる前には、文學のなかつたわけであるが、事實はあつたのである。わが國だけの例について見ても神武から開化までは約五百年で、この間、事實立派な文學があつたわけである。たゞ文字のなかつた前のは、『古語拾遺』の所謂口々に相傳へたもので、黒川眞頼はこの間の文學を口誦學と名づけてゐる。蓋し文字以前の文學が口々相傳へたことは、洋の東西を問はず同じであつて、モオルトン（Moulton）一八

四九――)はその『文學の近代的研究』(The Modern Study of Literature)に於て、この種の文學を口頭文學(Oral Literature)と名づけてゐる。吾々が、文學がどういふ動機から人生に起つたかを知るには、從つて、この口誦學、又は口頭文學を研究の對象としなければならないのである。

さて、この問題を考察する前に、一言しなければならないのは、文學と舞踊と音樂との關係である。この三つは原始的狀態に於ては、離すことの出來ないものである。云ふまでもなく、言葉の現はれる前には人間に叫び聲があつた。叫び聲と同時に物眞似、身振りがあつた。この叫び聲にリズムの伴つたところに音樂が生れ、物眞似、身振りにリズムの伴つたところに舞踊が生れる。尤も、マッケンジイ氏のやうに人間の筋肉運動は人間の聲樂的運動より早くから存在してゐたといふ理由から、音樂よりも舞踊の方が先きに生れたといふ人もあるが、それは恐らく殆んど同時だと云つてよいであらう。そして、この叫び聲――人間の原始的な聲樂運動の進化したのが言葉である。『雅語音聲考』に「言語は音聲也、音聲に形あり姿あり、こゝろあり。されば言語には音聲を

以て物象を象りうつす事多し。（中略）今其の大槩を顯はさんとしてその類を四つに分つ。一つには鳥けものゝ聲をうつす。二には人の聲をうつす。三には萬物の聲をうつす。四には萬づの形有樣意しわざを寫すこれ也。」と云つてゐるが、かやうに音聲が形もあり、姿もあり、こゝろもあるといふやうになるのは人類進化の階段に於て、可なり後のことでなければならぬ。そして詩——文學の最古の樣式である詩は、この言葉を以て始めて表白されてゐる。

尤もマッケンジイ氏のやうに、この言葉の生れる以前に詩があつたと說いてゐる人もある。氏曰く、

「或意味で詩は明晰な言葉よりも先に生れてゐる。或る時代には、人間は言葉なしに生きてゐた時代があつたことを吾々は想像し得るが、肉體的に、又は聲音的にさま〴〵の身振や叫び聲で相互に感情を傳通し合はなかつた時代を想像することは出來ない。言葉は思索に於て、創意に於て進步を含んでゐる。恐らく最初の聲音は明晰でも又は合理的でもなかつたに相違ない。稍々後になつて人間の聲音は合理的となり、やがてつひに合理的でもあり明晰

でもあるといふ狀態になつたに相違ない。さうなつて始めて眞の言葉といふものは肉體的な諸動作又は身振から獨立したのである」と。しかしこの場合の詩とは、韻律的特徴を持つた文學形式のものではなく、たゞ詩的感情といふほどの意味であることは云ふまでもない。それはとにかく、舞踊と音樂と詩とは、原始藝術の三位一體(trinity)であるとして論じてゐるマッケンジイ氏の見解は傾聽に値する。蓋し氏の見解は、氏のリズム論から出發したものである。その大意に曰く、人間が「團體的な情熱の渦きの中に這入ると、人間は坐つてゐることもじつとしてゐることも出來ないので、そこに自然のまゝの荒けづりの舞踊が始まる。この種の舞踊は、物眞似からおこる。次にはこの舞踊に合せて、言葉のない歌が歌はれる。卽ち混沌としてゐる人間の叫び聲が調和のある音聲となる。尤も、この階段の舞踊の歌には、調和があると云つても未だ節といふものはなかつたかも知れない。また、たとひ歌の言葉があるとしても、それには意味がなかつたかも知れない。しかしながら、そこには歌それ自身の意義——卽ちリズムの力があつた。音樂と舞踊と詩は、狩獵蠻族

の祭禮の時の喜びを象徴する三位一體である。尤も其音樂といふのも、群集の放つ調子外れの聲や、二本の棒を互に叩き合せる音に過ぎないであらう。その舞踊といふのも、吾々文明人が見れば、武骨なものであらう。又その詩といふのも、ほんの意味も無い様な言葉に等しいものであらう。しかしそれにも係らず、その棍棒を叩き合せる音と、足踏みと言葉の抑揚とが、調子よく揃つて來ると、そこには、この三つの物を合計した效果よりも遙かに大きな效果が生じて來る。

文化の程度が高くなれば、音樂と舞踊と詩とは判然と區別される。しかし原始的な文化の中では、舞踊と詩との二つを助けるのは音樂である。又祭禮時の集合に重大な意義を賦與するのも音樂である。音樂にはつきりとした言葉が無い。音樂が、悲哀や喜悦や憧憬やその他の目に見えない人間精神の活動を表現する事の出來るのは、たしかに音樂に判然とした言葉が無いためである。そしてこの點では、リズムといふものは、實に測ることの出來ないほどの重要な役目を務めてゐるものである。

舞踊、詩、音樂が、原始的にはいかに離すべからざる關係にあるかは、上の說明によつても明かである。尙この三者の關係が單に原始的狀態に於てばかりでないことを、マッケンジイ氏は說いてゐるから、序でながら、こゝに併せ記して置く。卽ち氏曰く、

「文化の程度が進んで來ると、社會的の感情滿足の表現の點では、實に多種多樣な興味や形式が生れる。而も、たとひ文明がその極致に達しても、今尙狩獵蠻族中に盛んに行はれてゐる所の舊時代の儀式やリズムが、往々にして甦つて來ることが有る。この音樂、舞踊、詩の合體した三位一體のリズムは、人間性の潛在意識的な衝動や要求を滿足させる方法としては、最も手取早い樣式である。而も一方に於て、このリズムの持つてゐる統一性は、個々の人間を血族的に又、種族的に結びつけて、一見すれば渾沌として統一の無い人間の日常生活から秩序を產む。」

マッケンジイ氏は上のやうに、文化發展の四階段を說き、原始時代未開時代の詩歌と舞踊と音樂との關係並びにその根柢となつてゐるリズムを說き、更

にこの時代の詩歌に、いかなる題材が含まれてゐるかを吟味して、その題材は、主として狩獵、戰爭、戀愛、諷刺、勞働、哀哭等であるとなし、これを一々原始民族の詩について例證してゐる。卽ち文學もその原始的狀態においては決して、生やさしい、消閑の動機又はカント一派のいふ遊戲本能から生れたものではなくて、實生活上の必要から生れたものであることが、マッケンジイ氏の此解說によつてもわかるのである。西洋諸國のことは暫く措き、例を我が國に求めても、このことはよく肯かれる。

わが國の最初の文學は云ふまでもなく『古事記』又は『日本書紀』の中に收められた歌である。これらの歌の多くは、その當時は、何等かの實際的目的のために歌はれたものであつた。その三四の例を擧げよう。

神風の、伊勢の海の大石に、いはひもとほる、細螺のしたぐみの吾子よ、吾子よ、したぐみの、いはひもとほり、打ちてし止まむ、打ちてしやまむ。

（この歌の大意は伊勢の海の大石に、ばひめぐつてゐる細螺のやうに、敵を取圍んで打つて了はうといふので、「神風の」は伊勢の冠辭、いはひのいは發語、もとほ

ろは遣ひ廻ろの意、細螺はきさごの異名で貝の一種、吾子よは士卒を親しみて呼ぶ言葉である。）

これは、神武天皇が、東征の際、伊勢の海岸に立たせられ、更に倭に引かへし、長髓彦を打たうとされたとき、士卒を勵ますために歌はれた歌である。

忍坂の大室屋に入居りとも、人さはに入居りとも、みつみつし、久米の子らが、くぶつゝい、いしつゝい持ち、打ちてしやまむ。

（これは道の臣の命が、忍坂といふところの土室にゐる敵を打つときに詠んだ歌で、忍坂は大和國城上郡で、今も忍坂村があり、此村の山懐に土窟の跡があるといふ。大室屋の大室は、窟で山懐へ横に堀入れた土窟。人さはにの人は敵方の土雲族をいふ。みつ〳〵しは久米の枕詞である。もと、ものゝいたらひてまどかなるをいふので、これをくめに冠らせていふわけは、くめはくるめきといふ語のくるめをつゞめた語で、目のまろらかなるをいふからであるといふのは『古事記傳』の説である。『稜威言別』にはみつ〳〵しは御稜威御稜威しきの略で、久米の子は皇軍の衆をいふ故に御稜威と置いたのであり、久米の子は久米部で、組部の義であるといふ。くぶつゝひいしつゝいのくぶは頭であ

る。種々の説があるが『稜威言別』には「頭とは鏑蕪株等を云如く、太く嚴重き意の稱辭、石は石座、石靱等の石と同じく、堅固なる稱辭にて、太く重しく、堅固き劍といふことを、二句に分らて、つゞけ云と聞ゆ」とある。又『古事記傳』のやうにかぶつゝいを、劍、首如レ槌也と解する人もあるし、又石槌を、單に石にてつくつた槌又は刀と解する人もある。大意は忍坂の土窟に、賊共が澤山這入つてゐても、又澤山にやつて來ても、吾々久米の士卒どもは、大きな、いがめしい刀を振りかざして打ち亡して了はうといふのである。）

この歌については、道の臣の命が神武天皇の命を奉じ、忍坂の土窟に味方の軍勢を忍ばせて賊と同居させ、酒宴をひらいてその酣なる頃、道の臣の命が立つて、この歌を高唱し、それに應じて命の軍勢が一時に立つて一擧にして賊を滅ぼしたといふ傳説さへある。卽ちこの歌の目的が賊を滅ぼすといふ最も實際的なところにあるのを推知すべきである。この歌の反歌である次の如きも無論同じ目的から作られたものである。

えみしを、一人百之人と、人はいへども手向ひもせず

（えみしは後世えぞの土民を云ふのが普通であるが、この歌のえみしは『稜威言別』によると土雲族を云ふので「其は穴に棲むものは、獸に近かる故に自ら身に毛生ひ、鬚長く延びて蝦（えび）に似たるより、其名義を蝦夷（えみし）とは云なりけり。さて後に陸奥の蝦夷も、穴棲にて、毛多く生ひてあれば、それをも云ひそめしにこそはあれ」と書いてある。一人百之人は一人が百人にあたるの意味で、一篇の意は忍坂の土窟に居る蕃民は、一人が常人の百人にあたると云はれてゐる強く猛きやからだが、わが軍には手向ひもせずに、たやすく降參して了つたの意）

紀記の歌には、戰爭の歌が多い。これは、我上古は、いづれの國のそれも同じことであるが、戰爭が、その頃の人々の生活の中の重要な要素となつてゐたからである。上の二三の例は、歌によつて、士卒の勇氣を鼓吹するのが目的であつたが、次の歌の如きは、歌によつて援兵を求めることを目的としたもの、以てこの歌がいかに實際上に迫られた結果に作られたものであるかを知るべきである。

たゝなめて、いなさの山の、木の間ゆも、いゆき守らひ、戰へば、われはやゑ

ぬ洲つ鳥、鵜飼かとも、今すけに來ね。

（たゝためては、楯を並べて射るといふこゝろから「い」にかける冠辭。いなさの山は大和國宇陀郡にある。木の間ゆもの「ゆ」はよりの意。いゆきのいは發語、まもらひは見守るの意。ふぬは飢ふたの意、洲つ鳥は鵜の冠辭。鵜飼がともは、本文に臣是莵苴擔之子、此則阿太養鸕部始祖也とあるのがそれである。大意は、いなさの山の木の間から、あちこちと見守りながら、戰つて居るうちに、吾々はお腹がすいて來た。鵜飼のやからよ、今、助けに來て吳れといふのである。これは神武天皇の御製である。）

尤も、この歌は『稜威言別』では、文字通りの戰爭の場合に解してはならないので、たゞ遵狩の時、御贄のおそいのを、戰爭になぞらへてお戲れに歌はれた歌だと云つてゐるが、著者はその說を採らない。

かういふ例を求めると、まだ〳〵あるがこの位にして轉じて他の實際的題材のを擧げて見よう。

狹井河よ、雲たちわたり、畝火山、木の葉さやぎぬ、風吹かむとす。

（これは、神武天皇の后、伊須氣余理姫が、天皇崩御ののち、天皇の弟君の當藝志美々命が后に言ひより、且つ天皇と后との間の二人の小さいお子だちを殺害しようとしたとき、その二人のお子だちに與へられた歌であつて、狹井河といふところに子たちが居られ、畝火山に當藝志美々命が居られたので、この二つの地名を利用して歌はれたもの。大意は狹井河から雲が立ちわたつて、畝火山の木の葉がざわついてゐる。今にも風が吹きさうであるから用心するがよいといふ意である。）

畝火山、晝は雲と居、夕されば風吹かむとぞ、木の葉さやげる。

（これも亦前と同じく、姫がお子たちに與へられた諷誡の歌であつて、大意は、當藝志美々命は、晝間は、畝火山の雲のやうに靜かにして居るが、夕方になると木の葉がさわいで、今にも風がおこりさうな氣配になつて、お身たちを殺さうとするから、用心せよとの意である。）

この二首の諷誡を目的とした歌などによつても、又、原始時代の歌がいかなる動機から生れたものであるかを十分に知ることが出來る。言葉を換へていふと、後世の人が或ひは消閑のために、或ひは風流心の滿足のために歌を詠

むとは全く異つた實際上の、逼迫した必要から原始時代の人は歌を詠んだといふことがわかるのである。從つて紀記の歌などには、少しも遊戯的なところがない。喜怒哀樂の感情のすべてが眞劍な態度から歌はれてゐる。どうしてもそれを歌はずにはゐられないといふ心の必然的要求から歌はれてゐる。例へば

淺篠原（あさじぬはら）、腰なづむ、空はゆかず、足よ行くな。

海がゆけば、腰なづむ、大河原の、植草、海がはいさよふ。

濱つ千鳥、濱よはゆかず、磯づたふ。

（此三首は、日本武尊が、薨ぜられてから白鳥に化して飛び去られたので、御遺族の方がそれを追ひかけて、而も追ひつき得ざる有樣を歌つたので、亡き人に對する哀悼の情趣が色こく出てゐる。

なづむはとゞこほる、ゆきなやむの意、足よ、ゆくなのよ、はよりの意、なは嘆きの詞で足で追ひかけてゆくが、空飛び鳥には追ひつけないあいといふ意。

「海がは海のところ海邊の意、植ゑぐさは生えた草の意。「いさよふ」はためら

ふ、とゞこほるの意で、海のほとりを追びかけてゆくと、海の水に腰のあたりまで濡れて、あたかも、河原に生えた草が、河水にゆられて、なやむやうに、ゆきなやむといふ意である。

濱つ千鳥は濱の千鳥の意にて、こゝでは白鳥を云ふ。「濱よ」のよはよりで、大意は白鳥は濱邊を飛びゆかないで、奥の方を飛んでゆくので追ひつくすべもないの意である。

これら哀悼の歌を見ても、又、

山がたに、蒔ける青菜も、吉備人と、共にし採めば、樂しくもあるか。

（これは仁徳天皇が、吉備の國に來られて、黒姫といふ戀人と共に青菜をつまれたとき歌はれた歌で、「山がた」は山ばたと同じで、山の畑になつたところを云ふ）

大和邊に、西吹き上げて雲ばなれ、そき居りとも、われ忘れめや。

（これは、黒姫が、仁徳天皇のいよ〳〵都へかへられるときに悲しんで歌つた歌である。「西吹き上げて」は西風が吹いての意、そきは退くとか、離れるとかの意。大意は、西風が吹いて、雲がはなれ去るやうに、天皇がみやこへかへられても、天

皇の御なさけを私は決して忘れないといふのである）

などの戀愛の歌を見ても、決して、これらが、かりそめの氣持ちから歌はれたのでないことがわかる。とにかく、古代の文學は吾々の實生活とは切つても切れぬ深い關係にあつたことは、爭はれない事實である。

尙、支那の古代文學を見ても、例へば『詩經』の如き、最もよく如上の事實を證明してゐる。『詩經』は、孔子が、古詩三千の中から三百五篇を選んだものと傳へられ、國風、大雅、小雅、頌、卽ち略して風、雅、頌の三種に分れてゐる。風とは列國の民情を歌つたもので、『詩經集傳』の序にも「風者、多出於里巷歌謠之作、所謂男女相與詠歌各言其情也」と云つてゐる。雅は王者爲政の盛事を述べたもの、頌は王者の成德を形容して、その廟に奏する神樂歌である。孔子が「詩三百一言以蔽之、曰思無邪」と云つてゐるほどで、何れも眞摯な感情を傳へるものであるが、就中「國風」は、里の巷の自らに現はれた僞らない聲として、今日の吾々には最も興味ある鑑賞の對象となつてゐる。その中には惡政や惡德に對する諷刺もあり、勞働の悲哀もあり、戀愛の悅びもあり、濁世を嘆く厭世の情趣もあり、生別死別

の哀愁もあり、題材としては、その頃の生活のあらゆる方面に亙つてゐるが、一つとして閑人の消閑のためといふやうな實生活に離れた目的から生れたものはない。今、その二つ三つを擧げて見よう。

凱風自レ南。吹二彼棘心一。棘心夭夭。母氏劬勞。
凱風自レ南。吹二彼棘薪一。母氏聖善。我無二令人一。
爰有二寒泉一。在二浚之下一。有二子七人一。母子勞苦。
睍睆黃鳥。載好二其音一。有二子七人一。莫レ慰二母心一。

（これは、衞の風俗が淫亂に流れ七人の子を持つたある寡婦の行ひが正しくないのを、その子が、母を諫めるために歌つた詩と云はれてゐる。

凱風は南風で、萬物を長養するものであるから母にたとへたのである。棘は木の名で棗（なつめ）に似て刺多きもの、心はわかめ、夭々はわかく好きかたち。棘薪の薪は、たゞきで、すでに子供等が成長したが良材でないことを云ふ。聖は叡、令は善。寒泉はさむきいづみ、浚は衞の一つの邑睍睆は清和圓轉の意。黃鳥は鶯。大意は、南風が棘の若芽を吹いて育てるやうに、母親が苦勞して、吾々七人

の子を育てゝ呉れたが、吾々は一向つまらぬ人間で、母に孝養を盡さず、寒泉といふしみづさへ、尚よく浚の村里をうるほし養つてゐるに、吾々はそれにも及ばない。又、黐は美しい聲で人の心を慰めるが、吾々は母の心を慰めることが出來ないから黐にも及ばないといふので、表面は、子供等が白らを責めてゐるが、その實、母を責めてゐるのである。吾々がこれ程孝養を盡してゐるのに、どうして母親がその室を守ることが出來ないだらうと云つてゐるのである。

君子于役。不知其期。曷至哉。雞棲于塒。日之夕矣。羊牛下來。
君子于役。如之何勿思。
君子于役。不日不月。曷其有佸。雞棲于桀。日之夕矣。牛羊下括。
君子于役。苟無饑渴。

（これは周の平王のときのこと、王の法度がよくなく、ある男が公役にて他郷に逗留して、家にかへる期もないのを、その妻が夫を慕つて歌つた詩である。君子とは夫のこと。全體の意は云ふにも及ぶまい。日が暮れいは雞は塒に歸り、羊や牛も、山を下つてそれ〴〵の棲家にかへる。しかるに役に行つた夫は何時かへるといふ期も知れがたい。どうして夫の身を思はずに居られよう

か。この上は、どうか役中で、せめても飢渇することなきやうに祈るのみ、といふである。いかにも眞情が流露して人に迫るではないか。

中谷有レ薙。嘆其乾矣。有レ女仳離。嘅其嘆矣。遇二人之艱難一矣。

中谷有レ薙。嘆其脩矣。有レ女仳離。條其歗矣。條其歗矣。遇二人之不一淑矣。

中谷有薙。嘆其濕矣。有レ女仳離。啜其泣矣。啜其泣矣。何嗟及矣。

（この詩は、周の世が衰へ、あまつさへ旱魃飢饉相次いで起り、夫婦の情愛も全うすることが出來ず、夫婦別れをした女が吾が身を悲しんで歌つた詩である。第一章の薙の草は、濕氣を厭ふものだが、餘りにひでりがつゞいて、その嘆きに堪へがたくなつてゐるといふので旱魃の烈しきをいふ。人とは夫を指していふ。旱魃飢饉のために夫が艱難苦勞をするので、夫から別れ離れざるを得なくなつたといふ意。第二章の脩は乾くの意。條はうそぶくかたち。うそぶくは『集註』によると、蹙レ口出レ聲也。悲恨之深、不レ止二於一嘆矣とある。淑は善の意で、やはり『集註』によると昔は死喪飢饉をみな、不淑と云つたといふことである。

第三章の濕とは、草のうるほひ易きものまでも、乾いて枯れたといふ意である。

哭ば泣くかたち。何嗟及矣とは、事すでにこゝに至るからは、如何ともしがたいといふ意である。生活苦のいたましい有様が眼に見えるやうである。

以上の三つは、たゞ無秩序（ヅト・ランドム）に取り出したに過ぎないが、これによつても、支那の古代の詩が、どういふ動機から生れたものであるかを容易に推知し得ると共に、そのいかにわが記紀の歌と發生の經路を同じくしてゐるかを容易に推測し得るのである。

とにかく詩の發生的經路を内容的に觀察すると、いよ／＼ヒルンやグローセの主張の正當であることが證據立てられる。すなはち、それは一つとして、閑人の閑事業であつたり、あつてもよく、なくてもよいといふやうな、いゝ可減な遊戯衝動から生れたものはないといふこと、並びに、それは——ひろい意味の文學の發生的意義が、いかに人生と密接なものであるかと云ふことがいよいよ明かに證據立てられるのである。

第二章　文學と時代

ボスネットの言――ディベェーの言――沙翁とエリザベス期――テーヌの主張――ラスキンの說――藝術と時代との必然的關係――ツルゲネフの『ルーヂン』――西鶴及び近松と元祿時代――『好色一代男』――近松の世話物――化政度文學――元祿時代と文化文政時代との比較――京傳の『江戸生浮氣樺燒』――作家の立場からの觀察――マシュウ・アーノルドの言――イブセンと時代――文學と時代との系統的研究――テーヌの說

文學は、上に述べたやうに、その起源においては、何れもひとしなみな實生活上の必要な要求から生れたものであるが、文學は――他のすべての人類の活動と同じく、時代が異なるに從つて、その現はれたすがたを異にする。從つて、文學を眞に理解するためには、先づこの時代との關係を十分に理解して置くことが必要である。

文學とその時代との關係は、實際最も密接な不可離の關係にある。前にもその名を擧げた『比較文學』の著者ボスネット氏は「文學はその當時代の生活及び思想に準據す」(Literature depends on contemporary life and thought)と云つてゐるが、實際その通りで其時代といふものを離れては、その文學は決して現はれることがないのである。ディベェー(Dewey)といふ人は、その著『近代の英國詩人』(Modern English Poets)の中で「シェークスピヤがもしも十四世紀に生れたのなら彼れの才能はあれほどまでに發展したであらうか、疑はしい」と云つてゐるが事實シェークスピヤは十六世紀のエリザベス期といふすべての方面に創造力の旺盛な所謂イギリス文藝復興期に生れたればこそ、あれだけの文學的天稟を發揮することが出來たのである。とにかく、文學は、その時代を離れては全然成立しないのである。

このことを學理的に說明した人に美學者テーヌがある。この人は久科學的批評といふ一種の批評法を創出した人で、近代批評の上では見逃すべからざる人であるから、その學說の委しいことは後の批評論を述べる折にゆずる

ことゝするが、彼れは文學の構成されるには三つの要素があると考へた。一つの人種(race)今一つは環境(surroundings)更に他の一つは時代(epoch)である。そしてこの三つの要素の一つを缺いても文學は構成されないといふことを、さま〴〵な例を擧げて說明したのちに、この三つの要素が相扶け合つた場合には、そこに立派な卓越した文學が生れ、この三要素が互ひに相殺し合つた場合には、貧弱な文學が生れるといふことを論じてゐる。卽ち前にも一言したシェークスピヤのやうな創造的天分の豐かな人は、エリザベス期といふやはり時代そのものの創造性に富んだ時に生れたゝめに、一層その天分を發揮し得たわけである。又、例へばバイロン(Byron 一七八八——一八二四)やシェリイ(Shelley 一七九二——一八二二)やキーツ(Keats 一七九五——一八二一)などの詩人たちは、十八世紀の末から十九世紀初頭にかけて澎湃として起つたロマンチシズムの時代を背景として始めて、その作品の意義を十分に理解し鑑賞することが出來るのである。

ラスキンは藝術と時代との關係について次のやうに云つてゐるが、たしか

に至言である。

「詩人たると歴史家たるとを問はず、偉大なる人々は全く、彼等自身の時代に住んでゐるといふこと、並びに彼等の作品の最大の收獲を、彼等自身の時代から集めて來るといふことは一種不變の法則である。ダンテ(Dante)は十三世紀のイタリーを、チョオサア(Chaucer)は十四世紀のイギリスを、マサッチォ(Masaccio)は十五世紀のフロレンスをチントレット(Tintoret)は十六世紀のベニスを描いてゐる——彼等のすべては、時代錯誤や、あらゆる種類の小さい誤りなどには無頓着ではあるが、而も常に生きた眞理を生きたその時代から獲て來てゐる。」

事實について見ても、文學と時代との關係は非常に密接であつて、時代そのものを知るためにも、その時代の文學を研究しなければならないやうに、文學を正當に理解するためには、是非ともその文學を生んだ時代をあらかじめ知らなければならないのである。その文學が、特色のあるものである場合は殊にさうである。例を近代文學に求めるならばロシアのツルゲーネフの諸作

などそのよい代表である。

一體ツルゲーネフは、批評家ゲオルヒ・ブランデス (Georg Brandes 一八四二―) 氏が云つてゐるやうに「歴史の造つた型」(history-making type) を描いた作家で、有名な『ルーヂン』(Rudin) を始め『貴族の家』(Noble's Nest)『その前夜』(On the Eve)『父と子』(Fathers and Children)『煙』(Smoke)『處女地』(Virgin Soil) の六大作は、何れもその時代と密接な關係のものであつて、その時代を知らないでは、これらの作は全く味ふことの出來ないものである。今便宜上『ルーヂン』についてこれを説明しよう。

『ルーヂン』は故二葉亭四迷氏の名譯『浮草』によつて、夙くから我が讀書界に知られてゐる。この作の主人公ルーヂンが今日の吾々に、性格的に最も興味のあるのは、邦譯の「浮草」といふ名が證明してゐるやうに、いかにも浮草のやうに、よりどころのない、又、すべてのものに對して無執着な性格の男であつた點にある。彼れは口では常に根柢のありさうな、執着の强さうなことばかりを云つてゐる男であつたが、それはたゞ口ばかりで實行が少しもそれに伴はない

男であつた。西洋のある批評家は、ルーヂンを評して、口の巨人、手の矮人」と云つたが、いかにも穿つた言葉である。『ルーヂン』一篇は、實にこの口の人で、手の人でない、頭の人で實行家でない人の悲慘な一生を描いた作である。さて、この作は、どういふ意味でその時代と連關するか。これを明かにするためには、まづこの作の生れた時代、又は、この作の背景となつてゐるその時代を一瞥しなければならない。

蓋し、その時代は、ロシアの政治史上、最も暗黑な時代で、ニコラス一世の亂暴な專制主義が一代を支配し、これに合はない言行を敢てするものは、忽ちその身を滅ぼすといふ運命に遭遇した時代であつた。で、この專制主義に反對な思想を持つてゐるもの、竝びに、自國の現在及將來について思ひを惱ます人々は、到底その抱負を政治界に實行するの望みなく、勢ひ孤獨寂寞を感じ、つひには自暴自棄に傾くやうになつた。殊にこの傾向は、國家の將來を夢みてゐる青年男女をいたく支配した。こゝに於て彼等は滿腔の不平を抱きながら、つひに政治界に望みを絕つたが胸中に鬱結した一物はそのまゝには消え失せ

ない。政治と絶ち活動の世界を捨てた彼等は、その反對に現實に緣遠い空想の世界に赴いて、哲學宗教藝術などの考察にその精力を集中した。そしてかくすることの益々深くなるに從つて、彼等は益々實行界に遠ざかつて、遂に口ばかりの人、頭ばかりの人となり口の先きでは、なか〳〵偉いことを云つたり、頭の中ではなか〳〵大きいことを考へたりするが、手が一向それに伴はないといふ片輪な人間となつて了つたのである。そしてその結果、彼等は實生活上では、浮草のやうに、安住した態度がなく、薄志弱行の人間となつて了つたのである。『ルーヂン』の主人公は、蓋し、實にかゝる時代の代表的人間として描かれたものである。從つてかういふ時代を勘定に入れて、始めて、この作はよく理解し得るのであつて、これをすることなしには、決して、これを正當に理解することは出來ないのである、

ツルゲーネフのこの他の作も、何れもその時代と密接な關係を持つてゐるものであつて、第二の長篇『貴族の家』はルーヂンの時代から一歩進んだ愛露主義(Slavophilism)ともいふべき一種の國民主義の唱へられた時代を背景とした

作であり、第三の長篇『その前夜』は、それよりも更に進んだ時代、即ち前記の國民主義を實行化しようといふ積極的傾向を背景とした時代、第四の長篇『父と子』は、又ロシア近代の思想史上、最も有名なかの虚無主義を背景とした作であり、『煙』『處女地』また共に何れもその時代を背景とした作である。就中『父と子』の如きは、最も多くその時代思潮を現はしたもので、その主人公バザロフの生活は、實にこの虚無主義といふ思想運動を外にしては全く了解することが出來ないのである。

かやうなことは何れの國の文學、何れの時代の文學にも、同樣に云ひ得ることである。更に例をわが國に求めてこれを說明しよう。そして、これを說明するために、こゝに所謂元祿文學と化政度の文學とを擧げることゝする。

元祿時代は、所謂我國の文藝復興（リネーサンス）で、始めて、わが國の民衆が階級として認められ、同時に、その情意感情が解放された時代であつた。從つて、この時代には、生活享樂の氣分が非常に强烈であつた。又、生活意志も非常に强烈であつた。著者は言つて、此元祿期の解放の悦び、生活の悦びが、平民の蹶起、民衆の勃興に

よることを『解放の詩人近松門左衞門』と題する論稿の中で次のやうに述べたことがある。

「民衆の勃興といふことは、直ちに貴族乃至上流階級の頽廢を意味する。家康や秀忠が天下を治めた慶長元和の頃こそ當時の武士階級が勢力を逞しうしてゐたのであつたが、寛永、正德から明曆、萬治を經て、世が次第に泰平に馴れて來るにつれて、必要であつた武士階級が次第にその存在理由を失ひ、當時の平民階級である町人階級がこれに取つて代るやうになつた。そして五代將軍綱吉の治世、貞享、元祿の頃となるに及んでは、事實において町人階級が全く武士階級を壓倒した。

町人階級が武士階級を壓倒した唯一の武器は富であつた。金錢であつた。『町人は泰平打ちつゞくに從つて富有なるもの多く、殊に元祿中に至りては、諸負用達にて俄分限となるもの多く、當江戸に昨今の富商は町毎に二三人づつはありきといふ』と『日本風俗史』の著者は云つてゐるが、これは江戸ばかりのことではない。大阪に於ては尙更のことであつたらしい。江戸の紀文、奈良茂、

大阪の茨木屋幸齋等は當時の俄分限、今日の所謂成金の尤なるものであつた。

かういふ町人階級の分限者が、あちらでも、こちらでも豪遊を極め驕奢を競うた。つまり彼等は、これまで認められなかつた自己階級の存在を、金錢の力、富の力によつて認めさせようとしたのである。そして武士階級は、町人階級のこの豪遊驕奢を羨望するの餘り、いつとはなしに町人階級を模倣するやうになり、ひたすらに奢侈淫逸に流れた。乍然、武士階級は富の力、金錢の力に於て到底町人階級のそれに及ばなかつた。從つて彼等は驕奢に流れゝば流れるほど、逸樂に赴けば赴くほど、彼等は從來蔑視してゐた町人階級からその驕奢逸樂の資を仰ぎ求めなければならなかつた。その結果、武士階段と町人階級との關係は轉倒した。『春臺獨語』の所謂世の治まれること久しきによりて、人皆佚樂して、近頃は有祿の士より上つ方國郡の主まで、殊の外貧困して、凡て商賈を賴みて內外の事を營む故に、位ある人も商賈を恐れ敬ふこと甚だしければ商賈もこれに乘じて士太夫をも輕しめ侮る」といふ現象が生じて來た。言葉を換へていへば武士階級即ち上流階級と平民階級との間の默々たる一

種の階級戰爭（クラスウオーア）において、後者がつひに前者を征服したのである。」

文化史的に見て、元祿時代は、上のやうな意味で、實に民衆の解放時代であつたのである。言葉を換へて云ふと、上の文からも容易に推測し得る通り、情意の解放に伴ふ生の悦びと、同時に平民階級が、武士階級を壓倒しようとする下剋上的意識と――この二つの思想感情を基調としたのが、其當時の時代精神であつた。蓋し、この時代精神を念頭に置くことなしには、斷じて元祿文學――西鶴近松の文學は理解することが出來ないのである。

例へば西鶴の『好色一代男』や『好色一代女』などに窺はれる大膽な肉欲の天地、放逸な感情の世界、今日の吾々からは寧ろ驚異に値するほどのその大膽さ、その放縱さは、明かに生の悦びに浸り漬つてゐたこの時代そのものゝ反映といふべきである。十四の年から六十餘歳まで、日本の津々浦々を經めぐつて、あらゆる階級の異性に接したその數が四千三百七十二人といふ前代未聞の戀愛をして、さて最後に、これでも尚足りずとなし同好の士五六を誘ひ合せて、浮世の遊君、白拍子、戲女（たはれめ）、見殘せしことも」ないから、「これより女御の島へ渡りて、擱

み取りの女を見せむ」と飄然として船出するといふ浮世之介の生涯は、恐らく當時の人々の憧憬ともし、目標ともしたものに相違ない。さう見てこそ、「好色一代男」は、始めて興味のあるものとなるのである。

西鶴は又、その「日本永代藏」で、人の家にありたきものは梅、松、櫻、それよりは金銀米錢ぞかし。庭山にまさりて庭藏のながめ、四季折々の買置、これぞ喜見城の樂み」と云つたり「士農工商の外出家神職に限らず、始末大明神の御宣託に任せ、金銀を溜むべし」と云つたりして富の力、金銀の力を讃美し、ひいて町人の生活を謳歌し、「武道傳來記」や「武家義理物語」では、武家の義理のいかにつらいかといふことや、武士道といふ重荷を負つてゐる武士は、外見はとにかく、内容的にいかに氣の毒なものであるかといふことを描いて、武士階級に對する一種の挽歌を奏してゐる。これらも明かに上に述べた元祿といふ時代思潮を背景として始めて十分に味はるべきものである。

近松に於ても、同じことが云へる。吾々が近松を讀んで第一に受ける印象は、やはり解放の悦びである。生の悦びである。解放された情意生活の悦び

である。近松の作、殊に所謂元祿兒といふものを最もよく描いてゐるといはれるその世話物に一層この感がある。云ふまでもなく、近松の世話物は題材として決して生活の悦びばかりを描いてゐない。むしろその傑作といはれるものは所謂心中物であつて男女の戀愛關係の悲劇を題材としてゐる。しかしそれにもかゝはらず、作全體として與へる味ひは、やはり生活享樂の味ひである。言葉を換へて云ふと、近松心中物の人物は、死といふことをさへ悦びを以て取扱つてゐると云ひ得るほど、生の享樂を感じてゐるのである。

そして改めて云ふまでもなく、生の享樂を感ずるといふことは、生きる力を感ずるといふことである。であるから性格的に見ても、近松の作中人物は、いづれも熱情的であり、眞面目であり、生一本であり、すべてに烈しさと力強さとを持つてゐるのを特色としてゐる。著者は、前に擧げた拙稿『解放の詩人近松門左衞門』の中で、このことについて、彼等人物の戀愛生活の場合を例にとつて次のやうに述べて置いた。

『例へば『冥途の飛脚』の忠兵衞が、今まで親友と思つてゐた八右衞門に馴染の

女梅川の前で悪ざまに罵られ「忠兵衛悪い蟲抑へかねてずんと出て、八右衛門が膝にむんずと居かゝり」ながら「措いて戻れ、氣遣ひすな、五十兩や百兩、友だちに損かける忠兵衛ではござらぬ。ア、八右衛門様、八衛門奴、サア銀渡す手形戻せ」とわめきつゝ前後の思慮なくかつとなつて、大切の包み金の封印押し切り「これ亀屋忠兵衛が、人に損かけぬ證據、サア請取れ」と投げつけるその烈しさは、とりも直さず彼れの戀愛の烈しさではなかつたか。又、例へば『長町女腹切』の半七が、情人お花の前で、彼女の繼父から「此娘女房に持てば小判がいるが合點か、小豆粒ほどな細金さへないざまで、なんぢやお花を女房ぢや。いき騙りとは其事。いつそ手を能う巾着か矢尻切れ」と嘲罵されてぐつと急き上げ「ムムよう云うた。小豆粒は持たねども小判といふもの持つてゐる」と紙入から廿兩取りだして「サア小判といふもの近付になつておけ」と眞向に投げつけるといふ其烈しさは、とりも直さず半七の戀愛の強さ、烈しさではなかつたか。

此烈しさ、強さは單に戀愛の場合ばかりではない。それは例へば『天網島』の治兵衛が女房おさんの心づくしに感心して「この治兵衛には親の罰、天の罰、佛

神の罰は當らずとも女房の罰一つでも將來はよう無い筈、許してたもれ」と手を合せて男泣きに泣くその感激の涙の中にも現はれてゐる。『堀川波の鼓』の小倉彦九郎が、不義をした女房のお種を一刀の下に切つて棄て、男らしく勇んで女敵打ちに出立しようとして、取縋る妹や子の歎きに猛き心も急に打萎れ、「さほど母姉を大切に思ふほどならば、なぜ最前に衣を着せ、尼にせんとて命をば、なぜに貰うてはくれざりし」と、空しき女房の體に抱きつきてわつと叫び泣くその執着の涙の中にも現はれてゐる。又『女殺油地獄』の主人公で殺人罪を犯した極惡人の遊蕩兒與兵衞が、最後に囚へられて「一生不孝放埒の我なれども、一紙半錢盜みといふことつひにせず、茶屋傾城屋の拂ひは、一年半年遲なるも苦にならず、新銀一貫匁の手分借り、一夜過ぐれば親の難儀、不孝の咎勿體なしと、思ふばかりに眼附き、人を殺せば人の難儀といふことに、ふツつと眼附かざりし。思へば二十年來の不孝無法の惡業が魔王となつて與兵衞が一心の眼を眩まし、お吉殿殺し、金を取りしは河內屋與兵衞」と立派に男らしく白狀したその覺悟の涙の中にも現はれてゐる。」（拙著『現代の思潮及文學』參照）

かういふ情熱と眞摯と烈しさと力強さとは實に近松作中の人物の特色であつて、わが國の他の文學には類例を見ないところのものであるが、これは、とりも直さず、上に述べた元祿時代そのものゝ反映に外ならないのである。從つて、これを正しく理解するためにはあらかじめ元祿時代そのものを十分に理解して置かなければならないのである。今一つの例として擧げるならば、常に元祿文學と對照されてゐる文化文政の文學卽ち所謂化政度の文學であるが、この期の文學は、元祿文學が、生活の悅びを描いてゐるに比べて、生活倦怠の頽廢した感情を多く描いてゐる。元祿文學の人物が端的で率直で、情熱的であるに比べて、こゝでは、萬事が遊戲的で、技巧的である。當時の代表文學である黃表紙、洒落本などをよく讀んだ人には、このことは容易に肯かれる。たとへば山東京傳の黃表紙『江戶生浮氣樺燒』(天明四年作)などを見ても、そのいかに元祿文學と異なるかゞわかる。今讀者の便を計つて、この作の荒筋をかいつまむと、ざつとかうである。

百萬兩の分限者と云はれた仇氣屋の獨息子に年も十九か廿といふ頃の艷

治郎といふ男があつた。彼れは生得浮氣を好み、一生の思ひ出に、どうか浮名を歌はれてみたいといふ馬鹿らしい望みを起し、近所に居る二人の惡友からめりやすといふ俗謠の歌ひ方や、遊女に書く文の書き方などを習つたり、その他、いろ〳〵のいろ事の指南を受け、まづ刺青も浮氣の始まりと心得、兩の腕指の股まで、二三十ほど、あてのない刺青をして、痛いのを我慢して、通がつてよろこんでゐると、少し薄くなつたのもないといけないと云はれて、更に痛いのを我慢して灸を据ゑてそれを少し消して貰つてよろこんでゐるといふ仕末。その內に、彼は役者の內へ娘などが驅け込んで評判になるのを羨しく思ひ、どうかさういふ評判を自分も立ててみたいと考へた末に、近所で有名なある藝者を、五十兩で雇ひ、自分の家へ驅け込ませるつもりで例の惡友からたのませたところ、驅け込むだけなら承知しましたと、その藝者は早速に仕度をして、仇氣屋の內に、泣きながら驅け込んでみづからと申すは、そもよるべさだめぬころび妻、この道にすみなれて、人の心を浮氣にする白拍子でござんす。茅場の夕やく師で、こちの艷治郎さんを植木の蔭から見染めました。女房にすること

がならずば、おまんまなど焚いてもおりたいのサ。それもならぬとおつしやれば、死ぬ覚悟でござります」などゝ注文通りの臺白を並べたてた。が、これを聞いた家内の女中共は「内の若旦那にほれるとは、千家か、古流か、遠州か知らぬが、とんだ茶人だ」とさゝやいたゞけで、大した問題にもしない。世間は世間で、艶治郎がさぞ噂をするだらうと思ひの外、隣りでさへも知らないといふ有様なので、張合ぬけがして、讀賣をたのみ、このいきさつを板におこさせ、一人前一兩づゝで雇ひ、江戸中を無代で賣らせたが一向に買ひ手がない。

艶治郎は大に氣をもみ、此上は、女郎買ひをして浮名を立てようと吉原へ行つて浮名屋の浮名といふ遊女をあひかたにして、浮名を歌はれたいと工夫したが、それも思ふやうにゆかない。彼れは又女郎買ひをして歸つても、やきもちをやくもののないのは張合のないことだと思つて、どこかやきもちさへやけば、容貌にのぞみはないからとの注文にて、二百兩だして妾をかゝへ、内にかへればこづき廻されるのを此上もない樂しみ」としてゐた。

ある時、彼れは芝居を見て、とかく色男といふものは、打擲されるものと思ひ

切りに打たれたくなり、地廻りの若い者を一人前三兩づゝで四五人をたのみ吉原仲の町の人通りの多いところで打たれることを計畫した。而もたゞ打たれただけでは面白くないといふので、近所の茶屋の二階には、その道の人を雇つてめりやすを歌はせ、亂れた髮を相手の女郎浮名に梳かせるつもりで、月代へは靑黛を塗り、さつと水髮に結ひ、たぶさをつかむと、すぐにばら〳〵と、とけるやうにいろ〳〵工夫して、さていよ〳〵打たれたところ、打ちどころがわるく、片息になつて、髮梳どころではなく氣つけよ針よと騷いで、やう〳〵に氣がついたのであつた。このとき「よほど馬鹿な奴だといふ浮名少しばかり」立つた。

艷治郎はまた、自分が百萬長者の息子なので、皆慾のため自分の云ふまゝになると世間で取沙汰にしてゐるのを聞いて、金持ちが厭になり、兩親に勘當を受けたいと願つたが、一人息子のこととてなか〳〵聞き入れられない。漸く、母親の取なしで、日限が切れると早速家にかへるといふことを條件として、七十五日が間勘當を許された。彼れは望み通り勘當を受けたが、金は母親の方

から入用なだけ送るので何一つ不自由はしない。それからいよ〳〵浮氣にのりが來て、かれこれするうちに七十五日の日限が來て、兩親からは家に歸れと毎日矢の催促をされるが、まだ浮氣がしたりないといふので、親類の取なしで更らに二十日の日延べをねがひ、漸く聞き屆けられたので、今度は「ぐつとのぼり」心中の眞似事をして浮名を立てゝ見たくなり、南無阿彌陀佛を相圖に留めさせる注文で、まづ相手の女郎浮名を千五百兩で身請をなし、心中の折の着物として「肩にかなてこ裾にはいかり、しちにおいても流れの身といふ古歌の心」を意匠にした對の小袖まであつらへる。女郎の浮名は、たとひ、うその心中でも外聞がわるいと始めの中は不承知であつたがこのうそ心中を首尾よくつとめたあとは「すいた男と添はせてやらうと由良之介がいふやうなせりふで漸く納得させる。

さて、いよ〳〵心中といふ日に、すなほに身請けしては色男でないと、駈落ちのつもりで二百兩といふ大金を出して故意と欄子窓を壞し、梯子をかけて二階から逃げて出る。そして最後の場所も、意氣なぱつとしたところがよいと

いふので、向島の三圍の土堤と定め、時刻も夜が更けては氣味がわるいからといふので宵の中とし、いざ道行といふ段になると、これまで艷治郎に最屓になつた茶屋、船宿、幇間、末社藝者など、何れも袴羽織で「だい〳〵講の送りのやうに」大川端まで送つてゆくといふ珍無類の道行よろしくあつて、やがて最後場に辿りついて、銀紙を張つた刀を抜き、南無阿彌陀佛と唱へてすでにかうよと見えたところへ、兼て手筈をしてあつた留男の這入つて來る代りに、稻叢のかげから黒裝束の二人の男が現はれ出て、驚き騒ぐ若い男女を丸裸にして何處ともなく立去つて了つた。

艷治郎は丁度勘當の日限もきれたから、懲々して家へかへり、ふと傍を見ると三圍の土堤で剝がれた衣類が掛けてあるので、不思議に思つてゐると、次の間から父親と番頭が出て來て、盜賊に姿をやつして衣類を剝ぎ取つたのは異見のためだつたといふことを明かす。艷治郎はこれを聞いて「始めて世の中をあきらめ、まことの人となり」、女郎の浮名も艷治郎の醜男なのをあきらめて夫婦となり、家富み榮えたといふのである。

この梗概によつても、いかにこの作の主人公が、生活に倦怠を感じ、その結果、生活態度が、いかに遊戯的になり、技巧的になつてゐるか、同時に、元祿文學に見る力と情熱とが、この化政度文學に、いかに缺乏してゐるかゞわかるのである。そして、化政度文學のさうなつたのは、化政度期そのものが事實に於て、さういふ生活意志の薄弱な、遊戯的な、技巧的な時代であつたからである。化政度文學を理解するためには、先づさういふ遊戯文學がいかにしてその時代に起つて來たかといふ時代的意義を明かにしなければならない。でないと、文化文政期文學のやうな特殊な頽廢的な文學は決して理解し得ないのである。（拙著『近代藝術論序說』參照）

文學と時代との關係の文學鑑賞の立場から見ていかに密接なものであるかは、以上の一二の例によつても略々明かになるであらうが、文學と時代との關係を、ついでに、他の一二の方面から考察して見よう。

文學と時代との關係を作家の立場から考へる場合には、その作家がいかほど、この時代と觸れてゐるか、換言すれば、この作家が、いかほどその時代思潮を

摑へてゐるかといふことが、その作家を評價する上の一つの大きな標準となるのである。前にもその名を擧げたイギリスの批評家マシュウ・アーノルドは、批評家の本務の一つを以て、創作家がその時代の思潮を、より容易く受け入れるための露拂ひをするにあると云つてゐるのも、いかに作家が、その時代思潮を意識することの必要であるかを述べたものと見ることも出來る。尤もその作家の氣質と天稟とによつて、意識してその時代思潮の核心を摑まうとする人もあり、又無意識の中にこれを摑へてゐる人もあるといふやうに、意識無意識の區別はあるにしても、とにかく時代思潮に觸れてゐることの多いか少ないかによつて、其作家の藝術家としての價値の一つの定まることは爭はれない。

又、同じく、時代思潮を把握するにしても、それを一歩時代に先んじてするのと、又、おくれてそれをするのとでも、作家としての價値の上に相違を來すのである。例へばイブセン（Ibsen 一八二九―一九〇六）の描いた諸問題は、イブセン以外の作家によつても、それ〴〵描寫されてはゐるが、イブセンが「近代文學

の父」として特に尊崇されてゐる所以の一つは、批評家、ゲオルヒ・ブランデスが云つてゐるやうに、明かに、イブセンが、一歩時代から先んじて、その時代が、まだそれらの問題を意識しない前に、それらを作中に取扱つたからであることは云ふ迄もない。

文學と時代との關係を考察する上の今一つの見方は、文學對時代の歴史的乃至系統的意義の研究である。これは前に其名を擧げたテーヌなどの主として唱へた研究法で、卽ち、例へば、こゝに一人の偉大な作家があるとする。と、その作家の思想、感情その他の點に於て必ず、その作家は先驅者を持つてゐる。又、こゝに特殊の時代があるとする。と、その特殊の時代はその前に必ずその特殊性を誘き出した別の時代を持つてゐる。この意味で文學は、横にその時代と關係あるばかりでなく、縦にもひろい意味の「時代」に連結してゐる。テーヌはかやうに說いてゐる。曰く

「文學又は藝術の二つの時代、例へばコルネーユ(Corneille)の時代及びヴォルテール(Voltaire)の時代のフランス悲劇、エスキラス(Aeschylus)及びユーリ

ピデス(Euripides)の時代の劇、グ・ヴィンチ(Vinci)の時代及びヂオットオ(Giotto)時代のイタリイの繪畫を取つて考へて見よ。もとよりこれらの兩極點においても一般の觀念は變はつてゐない。表現や繪の題材は、いつも同じ人間の型(タイプ)である。詩の型や、劇の構造や人體の形は依然として同一である。だが、そこには次のやうな相違がある。卽ち一人の藝術家は先驅者であつて、他は後進者である。前者はモデルを持たないが、後者はこれを持つてゐる。前者は直接に事物に面接したが、後者は前者を通して見てゐる。又藝術の大なる根や幹がなくなつて、その代り多くの細かな葉が完全になつた。印象の單純性と偉大とが減少して快く美しい形式が增加した。一言で云へば初めの事業が後の事業に影響を及ぼしたのである。これは植物についても同じである。同じ氣候の下にあり同じ土地に生長する同じ植物でも、その進步發達の多少によつて違つた芽をふき、違つた花を開き違つた實を結ぶ。そして一つは必ず他の一つより後れ、その死んだ後に生れるのである。そしてこのことは、現代といふやうな短い時ではなく、中世紀とか古典

主義時代とかいふ何世紀にも跨るやうな大きな時代を取つて考へて見ても、同じ決論に達するのである。」

テーヌはかういふ見解に力點を置いて、その有名な『英國文學史』の大著を書いたのである。このことも亦、文學と時代との關係を考究する上には、閑却してはならない重要な點である。

第三章　文學と國民性

シドニイ・ヘルバアトの『國民性とその諸問題』――ギッデイングスの見解――文學と國民性との關係――テーヌの說――ギュスタフ・ル・ボンの說――種族魂と國民性――ロリエの『比較文學史』――フランス國民性――ドイツ國民性――イギリス國民性――英國文學の道德的調子――ワイルドとダヌンチオとの比較――ブランデスのロシア國民性觀――日本國民性――芳賀博士『國民性十論』――外國人の見たる日本國民性――五十嵐博士の說――本居宣長の國民性尊重――その漢意の排斥

文學を研究し、鑑賞する上に「時代」といふことを等閑に附してはならないやうに「國民性」といふことも等閑に附してはならない重大問題である。さて國民性(Nationality)とはどういふものを云ふか。イギリスのシドニイ・ヘルバアト(Sydney Herbert)氏の近著『國民性とその諸問題』(Nationality & Its Problems)の一書に

よると、國民性といふことを單に政治的意味に解釋する學者もある。ア、ノルド・トインビー(Arnold Toynbee)などがその一人である。しかし、その反對に例へばジムメルン(A. E. Zimmern)のやうに、全く精神上の問題として解釋する人もある。又、フランスのルネ・ヨアネー(René Johannet)のやうに、これを以て「社會的精力」又は「社會的環境」(un milieu social)と解釋する人もある。しかしシドニイ・ヘルバアトは社會學者ギッディングス(F. H. Giddings)敎授がその『社會學原論』(Principles of Sociology)の中に次のやうに說いてあるところを引いて自己の國民性論の根柢としてゐる。すなはちギッディングス謂へらく「同種族であるといふとの意識こそは、要素的な社會的事實である。それは文字通りの意味における同情であり、同胞感である」と。更に曰く「社會の起源的又は要素的な事實は同種族であるといふとの意識である。この言葉は生活規模の高いと低いとを問はず、自分と同類であるところの他の人間を認めるといふことを意味する。この同種類意識は、最も廣い意味においては生物と無生物とを區別し、次に生物においては種族及び人種を區別する。そして、同種類意識は、

種族又は人種の中でも、一層明確な人種學的及び政治的集團の基礎となる。それは階級別や、同盟の無數の諸形式や交際の諸法則や外交の諸特質の根柢となる。吾々自身と同種族だと感ずる人々に對する吾々の行動と、吾々と餘り似てゐないと感ずる人々に對する吾々の行動とは、本能的に、又、合理的に異つてゐる」と。蓋しシドニイ・ヘルバアト氏はギッディングス教授のこの同類意識といふことを取出して、それを高調し、一つの國民といふ社會的集團は、この同類意識の現はれであるとなし、そして、この國民相互の間の連帶觀念（ソリダリテー）を以て國民性の概念であると云つてゐる。

ヘルバアト氏は更に人種主義（Racialism）と國民性とは異つたものであることを說いて、一國の中に數多の人種の混入してゐることはあつても、そこには自ら一つの國民性が形られると云ふことを云つてゐるが、たしかに肯綮に中る。國民性は人種とか種族とかいふものとは異つて、それ以上に複雜なものである。しかし人種又は種族を基礎的條件としてゐるものであることは爭はれない。すなはち、これを第一次的條件として、或ひは地理的な或ひは天候

的な、或ひは政治上、社會生活上などさま〴〵の點で同類であるといふ意識——第二次的な諸條件とが合致して、そこにある一つの國家といふものが形られ、その間に自らに釀し出されるヘルバアトの所謂連帶觀念——その國民全體が、無意識的であると意識的であるとを問はず、同一の責任を感ずべき筈の國民的諸特質が國民性であると云つてよいのである。しかしながら、その根柢の要素となるものは種族性であるからテーヌの如きは、文學の研究に最も多く種族の研究に力點を置いてゐる。

テーヌは、人種といふことが文學の構成される上に、如何に重大な影響を與へるかを前にも擧げた『英國文學史』の序文で次のやうに云つてゐる。

「こゝで人種といふのは、人間の持つて生れた本具的な遺傳的な素質性向を云ふので、人間の氣質や身體の構造上の著しい差異に關係あるものである。この素質は、人種の異なるに從つて一樣ではない。牛や馬のやうに人間にもいろ〳〵の天然上の違ひがある。猛く賢いものもあれば、臆病で依賴心の强いものもあり、高尚な思想を了解し、諸種の創造をなす能力のあるものもあれ

ば、低い觀念や、つまらぬ工夫しか出來ないものもある。又あるものは特別な仕事に適し、あるものは特殊の本能が著しく發達してゐる。例へば犬にも走りの上手なもの、喧嘩に巧みなもの、狩獵に適するもの、其他さま〴〵の種類があると同じである。かくして、この人種又は遺傳的の素質傾向といふのは、明かに目立つ勢力である。他の二つの原動力卽ち周圍及び時代の影響によつて、人間はいろ〳〵の變化を受けるけれども、而も猶、吾々は、この勢力を明かに認めることが出來る。例へば古いアリアン人種を例に取れば、この人種はガンヂス河畔から遠くヘブリデスまでひろがり、あらゆる氣候の影響を受け、あらゆる文明の階段を示し、三千年の革亂變轉にあつて千姿萬態を現はしたが、而もその言語、宗教、文學、哲學を取つて觀察すれば、その間に爭はれぬ關係と知能上の脈絡があつて、それが今日に至るまで古アリアンの子孫を結びつけてゐる。これらの子孫はいろ〳〵の點で異つてゐるか、その祖先の面影は消え失せない。文明の懸隔、氣候と土地の相違、運命の善惡等はこれを如何ともすることが出來ないで、原型の何物かゞ殘留してゐる。時間が與へた二次的の

印象の下に吾々はもとの極印の大體の型を見出すのである。が、吾々にはこの祖先の面影がいつまでも消え失せぬことを怪しむべきではない。吾々は太古に起つた種の起源をたゞおぼろげに想察するに止まるのではあるが、歴史上の事實から歴史前の事實を推して、原型の標（しるし）の動かすべからさる固執性を說明することが出來る。現今を去る千五百年なり二千年なりの古昔に溯つてアリアン人、エヂプト人、乃至支那人に於てこの標を見るとすれば、それは恐らく幾千萬年の間に出來たものであらう。動物はその始めて地上に現はれて來るや否や、そはその周圍に順應せねばならぬ。そは呼吸もし食物もとる。隨つて空氣や食料や溫度の差に應じて種々の影響も蒙らねばならぬ。氣候や事情の異るにつれてその需要も異り、需要の異なるにつれてその活動も異なり、そこから又種々の習慣が生れ、そしてその種々の習慣は、更に種々の性向や本能の原因となる。人間は四圍の狀況に適合する必要のあるところから、勢ひその狀況に應ずる氣質と性格とをつくるやうになる。そしてその性格竝びに氣質は外部の印象が反覆すれば反覆するほど益々固定的のもの

となつて、それは愈々遠い子孫にまで遺傳されるのである。それだからある民族の性格は、常に、そのあらゆる過去の動作と感覺の結晶と考へて差し支へない。これを分量又は重量として考へれば無論無限とは云へない。自然界の事物は凡て有限である。けれども他のものとは比較にならないほどの重さで、これを持ち上げることは中々に六ヶ敷い。何故といふに殆んど無限なる過去の各瞬間は、これに重さを加へ、その方の天秤の盤を上げるには他方の盤にそれ以上に多數の動作や感覺を載せねばならぬからである。それがこの人種といふことが、歷史的現象を起した主要なる諸能力の第一の豐かな源泉である。そしてその源泉の有力な所以はといへば、勿論それは一つの小さな泉ではなく一種の湖水だからである。他のもろ〳〵の泉の流れが數百年間そゝぎ込んだ深い貯水所だからである。」

少し引用の長きに失した嫌ひはあるが、テーヌがいかに種族といふものを重んじたかゞこれによつて明かにわかるであらう。

この理をル・ボン(Gustave le Bon)博士は、又、別の方面から次のやうに說いてゐ

るのも參考に値する。曰く、「種族は時間を超絶した一種の永存的生物である。これはたゞに或る一定の期間だけに生きてゐる個人を以て組織されてゐるばかりでなく、各個人の先祖であつて死者の長い系統を以て組織されてゐるものである。從つて種族の眞意義を知らうとするならば、須らく過去と現在とに亙つて攻究しなければならぬ。死者はその數生者に優ること萬々であるばかりでなく、その力に於ても生者に優ること萬々である。死者は廣大無邊な無意識界を支配するもので、一國の民は、寧ろ生者よりも死者に依つてより多く指導されるもの、種族の如きは唯、死者のみこれを造るといつてもよいのである。死者は歲月を重ねて、吾々の思想をつくり、感情をつくり、從つて吾々の行動のあらゆる動機を造つたものである。この意味で吾々は功過二つながらこれを死者に受く。」

すなはち、いかなる種族も、いかなる民族も、到底その種族魂、民族魂といふものから離れることの出來ないといふことを述べてゐるのである。

以上擧げたテーヌや、ル・ボン博士の見解は、言葉を換へていふと、いかなる國

の文學も、種族性又は種族魂といふことを基本とする國民性といふものからの影響から逃れることの出來ないといふことを、說明したものであるとも云へる。

前に擧げたシドニイ・ヘルバアト氏も、前に擧げた其著書の中で、國民性と文學との關係のいかに密接であるかを論じて次のやうに云つてゐるが、味ふべき言葉である。曰く、一國民の文學は、とりも直さずその國民の過去の記錄であり、その國民の希望の表現である。それは、國民發展のあらゆる階段において、國民の魂、卽ち國民の集團的精神を明かにする。文學があるからこそ國民的生存の炎が生々と保存され、國民の苦しみや誇りや憧れやの追懷から造られた炬火が、時代から時代へと手渡されるのである。ある時代の人々が、次の時代の人々へ、彼等の人格の印象を印するには、文學によるのが最上の方法である。文學の傳統は、國民的傳統の保存のためのさま〴〵の勢力の中で最も力強いものである。試みに英國の國民文學が生れたとき、そこに現はされた二つの性質を採つて見ると、それが今日までつゞいてゐることがわかる。す

なはち、一方に於ては、チョオサアに現はされた快活な善良な諧謔、卽ち高尙な精神の喜びと滿足とは、各世紀を通じて沙翁、ディケンス、更に現代のギルバアト・チェスタアトン(Gilbert Chesterton 一八七四―)に、幾度も現はれてゐる。一方ラングランド(William Langland 一三三〇―一四〇〇)は、道德的な熱情の性質、すなはち社會的正義を追うて生活しようとする性質を現はしたが、これは、ダ、ミルトンにブレーク(William Blake 一七五七―一八二七)シェリイにラスキンに、英國文學が最も隆盛であつた時に必ず現はれた性質である。このことは又英國民性の精神が、永い間等閑に附せられてゐた後には、必ず勃興することを證明するもので、文學の復活が、屢々國民性更生の標章である所以である。潑溂たる文學のあるところには潑溂たる國民がある。文學の死んでゐる時、國民性の精神のみが生き殘ることはない。」

シドニイ・ヘルバアト氏の見解は、たゞに英國文學と英國々民性との關係ばかりでなく、あらゆる文學とあらゆる國民性との場合に當嵌め得るものであることと云ふ迄もない。又、一方事實について見ても、文學は、國民性の異なるに

從つて、夫々特殊のすがたを提供してゐる。であるから、それ〴〵の國民性の特質を知るとなしには、十分によくその文學を味ひ得ないといふことになるのである。今、讀者諸氏の便宜のためにフレデリック・ロリエ (Fredelick Loliée) 氏の『比較文學史』(A Short History of Comparative Literature from the Earliest Times to the Present Day)の中に說いてゐる佛英獨露等の國民性の特質を擧げて見よう。蓋し、この書は、時間的には有史以前の原始時代から今日までの長きに亙り、空間的には、西歐の文明諸國は元より、東洋では支那日本その他の諸國を網羅した一大文學史で論述の仕方の文化史的であるのが特色である。文學の研究家には屈指の參考書であらう。

さてロリエ氏は、フランスの國民性について次のやうに云つてゐる。

フランスの國民は文辭の美を了解する特色を持つてゐる。實にフランスは國民として修辭竝に散文に於ては第一流の位置を占めてゐる。蓋しこれは彼等フランス人が理性とか理論とか、又は、その明快な考へ方とかに依つたものか。もしくは普通の用語にさへ美しい言葉を用ゐ、其内容の如何に拘は

らず辭令を重んずるといふ習慣に依つたものか、何れにしても其散文に於てはその最高の光輝ある位置に達したといふことは疑ひのないことである。又フランス國民は社交的才能を非常に豊かに持つてゐる。この才能は一面、自國の文學を擴大し、その影響を世界に與へると共に、又一面外來の思想を取り入れてそれをフランス化することに吝ではない。又、フランス人は甚だ多くその歴史的藝術的過去に依頼し、その威力を擅まゝにすることの出來た時に當つて歐洲を左右し得たことを自負し、その過去の事を以て直ちに現代を推し、現代に於ても尚自國民が最も有力なものであるといふ考へを抱き易い。又フランスの思想は北方文學に見られる創意的の能力竝に繪畫的美觀を缺いてゐる。又フランス思想は屢々ドイツの誇大的傾向、竝に英國の變嬌的性質と競爭をして幻想を逞しうすることを努めたこともないではないが、併し空想的な考へは決してフランス人の特色ではない。」（戸川秋骨氏譯による）

以上の評語を讀んだのちに、フランス文學を一瞥するならば、吾々は成程と肯くふしが多いのである。古くはボアロオ（Boileau 一六三六―一七一一）の「詩

學』にあらはれた文體尊重主義から率いて批評家のサント・ブーブ(Sainte-Beuve 一八〇八―一八六九)やフロオベエルや『耶蘇傳』の著者ルナン(Renan 一八二八―一八九二)以下、今日迄の文學者は勿論、ベルグッン(Bergson 一八五九―)ポアンカレイ(Poincalé 一八五四―一九一二)等の哲學者、科學者に至るまで、彼等が文辭言語に對して、非常に敏感であり、均整、調和といふやうな文體の形式的方面において、ひたすら完全を期するといふ趣きのあること、そしてこれが、フランスの國民性の自ら然らしめたところのものであることなどが、愈々明かになつて來るのである。

ロリエ氏は次に轉じて、ドイツの國民性に論じ及び、その唯心論的、哲學的なことを論じて「全體として考へれば、ドイツの學者は、全歐洲中最も學識あり、又最も思索力あることは疑ふべからざることであつて、慧眼なる哲學的洞察と該博なる知識とはドイツ人の腦裡に於て別つべからざる特質である。彼等は實に人間の心意を研究するに於ては世界の先頭に立つてゐる」と云つて、このことを、一々哲學者、思想家を擧げて、論證し、又、言語學、比較文典その他それに

類した抽象的な、同時に乾燥無味な學問の分野においても、ドイツ人が他の國民に比して、より多き興味を持つてゐること、同時にそこにドイツ國民性の一面のあることを述べ、更に轉じてイギリスの國民性については次のやうに云つてゐる。

「英國人は一體に現實の事實、卽ち說明の助けなくしては事物を考へ道理を說くことの出來ない國民である。例へばワーズワースを、その最も近似してゐると稱せられてゐるフランスの浪漫派の詩人、ラマルチーヌと比較するとこのことはよく分る。すなはち英國人は、たとひ、いかほど抒情的であつても、又いかほど自然に對する愛好の念が深いといつても、到底、常識といふことを離れ得ないのである。又英國思想は概括的觀念竝びに理論上の氣品高き見解を缺いてゐる。すべての學問がさうであるが、特に政治に關する學問に於てその純理卽ち哲學的に亙るところは英國よりは佛獨の二國に於て盛んに研究された。乍然倫理と道德とに關するもの、殊に後者は英國に於て特に發達した。英國の思想家は、到底プレトー、カントの高きに達することは出來な

かつたが、乍併、人間に關する正確なる知識、義務の觀念竝に自由なる意思の指導といふやうなことについては、英國の思想家たちに於て立派な學說を見ることが出來る。すなはち、立派な道德學者は英國に於て求められるのである。この意味に於て、英國人は、心理、道德竝に社會學的の教義、主張に關して長い間その勢力を保持してゐた。」

これも實際の英文學の鑑賞家には容易に肯ける言說である。例へば十九世紀後半を代表するイギリスの有名な小說家ディケンス(Dickens 一八一二—一八七〇)やサッカレイ(Thackeray 一八一一—一八六三)等の諸作に潜んでゐる道德的な調子や、詩人テニスン(Tennyson 一八〇九—一八九二)の諸作における道德的調子などを、如上ロリエ氏の述べてゐるイギリスの國民性と照し合せて考へて見ると、決してその偶然でないことがわかるであらう。イギリスが生んだ文學者としては全く例外であるかのオスカア・ワイルドの如き惡魔主義者官能主義者さへ、これを例へばフランスの惡魔主義者といはれるボオドレエルや伊太利官能派の巨匠ダヌンチオ(D'Annunzio 一八六三—)その他と比較す

れば、そこには何としても爭ふべからざるそれ〴〵の國民性の相違のあることを言葉を換へていふと、ワイルドには他の國の同じ派の人々には見られない如上英國式道徳観念のつき纏つてゐることを看過し得ないのである。（拙著『近代文學の研究』所載「ワイルドとダヌンチオ」參照）その國の國民性乃至國民的氣質がその國の作家乃至作品の根柢に著しく影響することがこれに依つても知るべきである。

轉じてロシア文學を見る。ロシア文學は、改めていふ迄もなく、近代の文學中で、最も深刻なものと見られてゐるが、その深刻なのは一つは明かにその國民性の深刻であるのによると云つてよいのである。これについては近代の大批評家ゲオルヒ・ブランデスはその『ロシア印象記』(The Impressions of Russia)の中で、次のやうに云つてゐる。

「ロシア人は一面、世界第一の壓制主義者でもあるが、又一方に於ては最も峻嚴なる自由主義でもある。また一方には、我れ自らを殺して、その宗派の信條に殉ふほどの盲目的な正教徒であると思へば、他方には刺殺を企て、爆彈を投

ずる虚無黨員でもある。彼等は信心にも不信心にも、愛にも憎みにも、服從にも反抗にも何事によらず極端派である。」

これはたしかに面白い觀察である。ロシアの近代文學の先驅者ゴーゴリ(Gogol　一八〇九―一八五二)は、自國の國民性を評して「例へば大海の如く、雨なく、風なき日には澄みわたれる日よりも靜かではあるが、天颸一度至りて波浪を飛倒する時には、そこには狂瀾天地を轟かすやうな怒號がおこる」と云つてゐるが、これも又面白い觀察である。ロシアの國民性はたしかにかういふ極端から極端に走る深刻な性質のものである。ブランデスの云ふやうに壓制主義と自由主義と、信心と不信心と、愛と憎と、服從と反抗と、更に神と惡魔、靈と肉、個人と全人類といふやうな相反した二方面の兩極端が、互ひに相爭つてゐるのが、卽ちロシアの國民性の特徴と云つてよいのである。このことを念頭に置いて、ロシア文學を見るならば、そこにはたとへばトルストイのやうな極端な原始基督教の信者もあれば、又アルツイバアセフのやうな極端な惡魔主義者もあるといふことがわかるのである。又前章文學と時代との關係交涉

を述べた折にも引合に出したやうに、ツルゲーネフのルーヂン式な、どちらづかずな人物や又は所謂オブロモフィズムすなはちゴンチャロフ（Goncharoff 一八一二―一八九七）の作「オブローモフ」（Oblomoff）に具現されたやうな、中途半端な、生活意志を失つたロシア文學特有の人物がよくロシア文學の中に描かれてゐるのも、ロシアの國民性には前に述べた兩極端があつて、その結果それ何れにも屬し得ない、丁度中有にさ迷ふといふやうな曖昧な一面もあるからなのである。いづれにしても、ロシア文學は、その國民性を度外視しては眞によく鑑賞することも理解することも出來ないのである。

轉じて、日本の國民性を見よう。

日本の國民性について、最近代においていち早くその特徴を論述されたのは、恐らく芳賀矢一博士の『國民性十論』であらうか。博士はこの書の中でわが國民性の特質十個を擧げてゐる。卽ち「忠君愛國」「祖先を崇び家名を重んず」「現世的、實際的」「草木を愛し自然を喜ぶ」「樂天洒落」「淡白灑洒」「纖麗纖巧」「清淨潔白」「禮節作法」「溫和寬恕」の十個條が、わが國民性であるといふのである。これらは、無論

大部分肯綮に中るものであるが、中には多少疑しいものもある。例へば「禮節作法」とか「溫和寬恕」とかいふやうなことは、ある時代のある特殊の階級の特色として取出してよいものであるかも知れないが、少くもわが國民性の第一義的特色として取上げてよいものか、どうかは頗る疑問である。

今參考のため、外國人の日本の國民性についての評語四五を五十嵐力博士の『新國文學史』の中から借用して左に掲げる。

一、日本人は頗る理解力に敏く、獨り習性の命に從ふのみならず信仰にも從ふ。

一、日本人は溫和にして禮讓を守り、公正にして從順なり。

一、日本人は士風を重んじ、勇敢にして高度の愛國心を有す。

一、日本人の性格に存する著しき特徴は最下等の社會に至る迄も、花木を愛するの性盛んにして、これを栽培するを無上の娛樂とするの一事なり。

一、日本人は公事に於て最も正しき國民なり。

一、日本人は世界第一の審美眼を有する國民にして、貴族より勞働者に至る迄皆善美を愛翫す。

一、日本人の性質中特に著しきは、感情の平靜といふことなり。又日本人の二大特質として外國人の目を惹くは、禮讓に厚きことと、清潔を重んずることなり。

以上は、日本の國民性を善良なるものとして解釋した評語であるが、又、その反對に惡るい方面からの解釋もある。

一、日本人の惡德の一は其の不正直、虚僞なり。
一、日本人は隱蔽と虚言の國民なり。
一、不行儀は日本國民の特性なり。
一、日本人は模倣をよくするのみ、全く創造力なし。
一、日本人は自然美の主なるものに對し、人間容貌のあらゆる美に對し、人間情緒の殆んどあらゆる味（チャーム）に對して無感覺なり。

殆んど正反對の見解が、わが日本の國民性に對して與へられてゐるとがわかる。同時にわが國民性の基本的特質のいかなるものであるかについては、まだ十分に研究の餘地のあることも容易に推測し得るのである。そして著者はこのとに關して特に五十嵐博士が、その『新國文學史』に論ぜられたところ

を、こゝに引合ひに出したいと思ふ。

博士はまづ古事記、祝詞（のりと）、宣命、萬葉集等の未だ外國の思想の影響を受けなかつたわが國の古文學を一々仔細に研究した後、それらの古文學に現れたわが國民性の基本的特徴を「明」「淨」「直」の三つに求め、「世に大和民族の特性と稱さるゝ現實、光明、活動、向上、中庸、快活、忠孝、清廉、勇武、義俠、風雅等の諸性質は、概ねこの明、淨、直の三大性を基本として說明される」と云ひ、これを精細に說明して居られる。尤も博士の觀察は主として、わが國民性の善良な方向のみに向けられてゐる傾きがないでもないが、我國の古文學から抽象した國民性の、少くも原始的特質については、博士の說の如き最も傾聽すべきものであらう。

わが國の國民性の探求といふことについて、見落してならないのは本居宣長である。宣長の『古事記傳』『神代正語』等は、何れも我國の古道を明かにしようとしたもので、同時にわが國民性の原始的特質の研究として特筆すべき權威書であるが、彼れは文學の研究において、常に、このわが國民性といふことを重大視し、そしてその當時の人々が、この重大事を忘れて、漢學的思想感情の立

場から、わが國を見ることを歎き、その誤りを正さうとした。たとへば其學問入門書ともいふべき「宇比山踏」の中でも、「道を學ばんと心ざすともからは、第一に漢意儒意を清く濯ぎ去て、やまと魂をかたくする事を要とすべし」と云ひ、更にこのことを次のやうに敷衍してゐる。

「おのれ何につけても、ひたすら此事をいふは、故なく、みだりに、これを憎みてにはあらず。大に故ありていふなり。その故は、古の道の意の明らかならず、人みな大にこれを誤りしたゝめたるは、如何なる故ぞと尋ぬれば、みな此漢意に心のまどはされ居て、それに妨げらるゝが故なり。これ千有餘年、世の中の人の心の底に染着てある痼疾なれば、とにかくに清くはのぞこりがたき物にて、近きころは、道をとくに、儒意をまじふる事の、わろきを悟りて、これを破する人も、これかれ聞ゆれども、さやうの人すら、なほ清くこれをまぬがるゝと能はずして、その說くところ、畢竟は、漢意におつるなり。かくの如くなる故に、道を知るの要、まづこれを清くのぞき去るにありとは云ふなり。初學の輩、まづ此漢意を清く除き去て、やまとだましひを堅固くすべき

ことは、たとへば、ものゝふの、戰場におもむくに、まづ具足をよくし身をかためて立出るがごとし。」

宣長のこの言葉にも十分傾聽すべきものゝあることは云ふまでもない。その國の文學は第一にその國民性を基として、それに前章に述べたやうに時代の影響が加つて、それ〴〵の複雜な特色を現はして來る。例へば、德川期の日本文學などは、時代的に世界と交渉がないから別物として、英獨佛などの近代文學を例に取つて考へて見ても、これらの國の文學は、同じ時代的影響を受けて發達してゐる。例へば古典主義時代、浪漫主義時代といふ二つの特色のある時代の文學を見ると、英獨佛の文學は、或ひは古典主義的に、或ひは浪漫主義的にそれ〴〵時代的な步調を合せて進展しゐる。しかしながら仔細に觀察すると、イギリスの古典主義には、特にイギリス古典主義としての特徵を持つて居るし、フランスの浪漫主義は、又、他の英獨には見られない獨自の相を持つてゐる。そして、同じ時代の精神から生れて而も國によつてさういふ獨自の相を現はすのは、とりも直さず、國民性の相違から來るのである。國民性

の考察の忽かせにすることの出來ない所以である。

第四章　文學と道德

藝術と道德との交涉問題――藝術活動と道德的活動――美的價値と道德的價値――サンタヤアナの說――快樂と苦痛、遊戲と業務――藝術と道德とを混同するの弊――作の題材と道德問題――ワイルド作『ドリアン・グレイ』の場合――『源氏物語』の場合――蕃山の『源氏外傳』と宣長の『玉の小櫛』――ボオル・ゴオルチエの批評――藝術の道德性と社會性――藝術以外の目的と藝術そのものゝ目的――ノルダウとブリュンチエール――人生派と藝術派――ゴオルチエの『藝術の意義』――藝術派の主張――藝術は道德の序曲――その理由――宣長の「物のあはれ」說――「物のあはれ」と道德

文學は――ひろい意味の藝術は、上來述べたところでも明かである通り、決して閑人の閑事業として人生に生れて來たのではない。生活上の必要な缺くべからざる動機から生れて來たものである。それなら文學や藝術と道德

とは、どういふ意味で關係し、交渉するかといふことが、次におこる問題である。蓋しこの問題は、固來の美學者の何れも重大視したところのものであつて、古くして同時に新しい問題であると云へる。

試みに最近代に於いて、特にこの問題に潜心した人々の名を雜然と思ひ浮べて見てもジョン・ラスキンがある。トルストイがある。ギュヨォがある。テーヌがある。サンタヤアナがある。ブリュンチェール(Brunetiere 一八四九―一九〇六)がある。これらの人々の藝術論、殊にその藝術批評の根柢は、實にこの文藝と道徳との交渉問題についての解釋の如何にかゝつてゐたといふべきほどであつた。

文學――廣い意味で藝術――と道徳との交渉を考察するに當つて、先づ第一に念頭に置かなければならないのは藝術と道徳との相違、言葉を換へていふと、藝術活動と道徳活動、すなはち美感と道徳意識、今少し難かしい言葉で云ふと美的價値と道徳的價値との相違である。これについてはサンタヤアナがその有名な著述『美感論』(The Sense of Beauty)の中に述べて居る意見などが

差當り先づ最も妥當なものと云つてよからう。すなはち氏は美的價値(美感)を以て積極的で、善そのものゝ認識であるが、道德的價値はこれに反して否定的、消極的で寧ろ惡の認識であるとなし、又、美的價値は自發的な價値でその對象に對してはいさゝかも利害打算の觀念を含まないが、道德的價値は、たとひそれが積極的な善の認識であるといふ場合にも必ずそこに何等かの利害打算の觀念を伴ふのが常であるとなし、人生を快樂と苦痛、遊戲と業務といふやうな二つの相反する分野に分ち、前者すなはち快樂方面、遊戲方面を對境とするものを藝術、後者すなはち苦痛方面業務方面を對境とするものを道德といふやうに分けてゐる。

サンタヤアナのこの見解は、或ひは、カントの所謂「沒利害感」やシラー一派の所謂「遊戲本能說」の系統を追うたものとして批難する人があるかも知れない。けれどもサンタヤアナが、快樂とか遊戲とかいふことを單なる快樂、單なる遊戲としてゞはなく、寧ろ一種の生活としてそれを尊重してゐる點は、こゝに細論の暇はないが、ギュヨーなどゝ同じく生命中心の美學たる所以であつて、決

して單なる遊戯本能説として批難なるべきものではないのである。又、或ひは、例へば、道徳的活動にも快樂が伴ひ得るといふ立場から、藝術の對境を快樂とし、道徳の對境を苦痛となすといふサンタヤアナの見解に反對する人もあるかも知れない。しかし、藝術の與へる快樂すなはち美快感は、前の美的情緒の問題を講ずる折に述べた通り、それはそれ自らの特色を持つてゐて、道徳的快樂とは自ら性質が異つてゐる。それから、藝術的活動が、自發的で、利害打算の觀念を含まないことや、道徳が、たとひ積極的な善の認識であつても、そこに何等かの功利的觀念の伴ふといふことは爭はれない事實である。またたとひ、この二者の活動が、目的觀の上では、互ひに共通したものを持つてゐるとしても、少くもその活動として現はれる經路には、それ〴〵異つたものゝあることは疑ひを入れないところである。

藝術的活動と道徳的活動——藝術と道徳とは、そのあらはれる經路から云へば、サンタヤアナが云つてゐるやうに全く異つた活動であるにかゝはらず文學上では、二者は往々にして混同して考へられることがある。すなはち、藝

術としての立場に立つて藝術の作品を見るべき場合に、道德の立場に立つて藝術の作品を見るといふ態度の混同が、往々にして醸し出されるのである。そして、この點でいつも問題となるのは、作品の「題材」である。卽ち題材そのものが、道德的であるか否かによつて、直ちにその作品を道德的となし、或ひは不道德的となすのである。このことは古來の藝術批評史上で、決して珍らしい現象ではない。たとへば、近世英國文學の中から、その例を擧げるならば、オスカア・ワイルドの小說『ドリアン・グレイの繪姿』(The Picture of Dorian Gray) の批評の如きその著しい例である。すなはち、この作が發表されたとき、その中の主人公の生活が、惡魔主義的な官能追求の生活であるといふ點で、不道德な作品として、批難するものがあつたので、作者ワイルドは「藝術は道德と異る。そこに善惡はない」。「著作には道德的著作又は不道德的著作といふ如きものはない」と云ふことを眞向に振りかざして、自作の辯護をしたことは、英國近世批評史上の有名な事件である。而も、藝術と道德とは單に事實においてかやうに、混同されるばかりではない。理論としても、例へばトルストイの如きは、藝術評

價の一つの重要な標準を、題材問題に置いてゐる。すなはちトルストイに取つては、原始基督教的な宗教的感情や情緒を喚起するやうな題材は、藝術の題材として價値のある題材であり、さうでないものは、無價値な題材であると云ふのである。しかし、これは明かに間違ひである。その理は、後に述べることゝして、題材が醸し出した文學と道徳との交渉問題について、わが國の文學から、最も著しい例を一つ擧げて見よう。それは、『源氏物語』を中心とした批評である。

『源氏物語』の題材は、改めていふまでもなく、所謂道徳的立場からは、不道徳的なものである。或ひは繼母と通じ、或ひは友人の情人を誘惑するなど可なり亂倫背徳なものである。從つて「源氏物語」は、好色淫亂、不義非禮を書きたる書なれば、父子君臣同坐して其口釋は聞にくきものなり」(『安齋隨筆』)と云つてゐるのも、道徳的立場から云へば、強ち無理ではない。『源氏物語』は古來、かういふ立場から、どの位一方に於て批難されて來たかわからない。尤も、よく云ふものも、例へば、熊澤蕃山の如き、源語の鑑賞としては卓越した見解を示した人で

も、その『源氏外傳』で、源語の目的として、

「この物語を書きたる意趣は、萬のこと、世の末になりゆきなば、上代の美風おとろへて俗にながれんことをなげき思ふといへども、そのあらはに正しき書は、人は忌みてちかつけず、見る人少ければ世に普からず。教をたてゝ書きたる書は多けれども、詞すくみて人いとふ心あれば、その書久しからず。また有ても見る人なければ無にひとしければ、書きおくとも、その詮なきことを思ひはかりて、しひて教がましき筆鋒をあらはさず、たゞ好色のたはむれごとゝなして、その中に、いにしへの上臈の美風、心もちをくはしく記し殘せるものなり」

と云つたのは、やはり「教」といふことを力説した一種の道徳的見解であつて、藝術と道徳とを混同したものである。

文學と道徳との混同すべからざることを論じたわが國の書籍の中では、本居宣長の『源氏物語玉の小櫛』の如きは特筆すべき名著であるが、この中で、宣長は、道徳的立場からこの源語を讀む人を誡めて「物のあはれを見せんとて作れ

る物語を教誡に取りなすは、たとへば、花を見んとて、植ゑをふしたる櫻の木を伐りくだきて、薪にしたらんが如し。薪は一日もなくてはゑあらず、せちなるものなれば、これわろきにあらねど、薪にはよき木どもの、ほかにあまたあンなるに、あたら櫻を伐り取らんは、中々に心なきわざとぞいふべき」と云つてゐる。すなはち、道徳は薪のやうなもので、人生に取つて必要缺くべからざるものではあるが、櫻は薪にすべきものではない。櫻の花は眺むべきものである。文學や藝術は、いはゞ、櫻の花を味ふやうなものである。道徳と混同してはならないといふのである。

宣長のこの見解は、文學と題材並びに道徳との關係を說いて、たしかに肯綮に中つてゐる。

文學——ひろい意味の藝術と道徳との關係が、文學の題材によつて、決定さるべきものでないことについて明快な主張を掲げたのは前にも引合に出したポオル・ゴオルチエである。

藝術の道徳的であるか否かは、そこに表現された事物、すなはちその題材の

如何によるのではなく、むしろその題材がどういふ感情を通じて表はされてゐるかといふ感情の性質の如何にかゝつてゐる。從つて題材そのものから云へば、不道德なことであり、醜惡なことであつても、その作品の與へる效果の上から云へば、その題材とは反對に、極めて道德的な高尙な感情を與へるものであると同じく、極めて道德的な高尙な題材を捉へながら、その齎らす美的效果の極めて不道德的であり、卑俗であるものもある。であるから作品の道德的價値は取扱はれた題材とは無關係であるといふべきである。一例を擧ぐればベルニーの筆になつた『セント・テレス』と題する畫、卽ちセント・テレサが神の愛を受ける畫などは題材そのものが極めて神聖なものでありながら、その繪畫の與へる效果は寧ろ卑俗であるが、ホガースの『ギン・ストリート』と題する繪畫は、その反對にギン街の醜穢の狀態を如實に描いたものであるが、その美的效果は、その題材とは反對に、極めて道德的であるといふ如きである。

ゴオルチエ氏は、かういふ見解から、藝術作品の道德的であるか否かは、一にかゝつてその美的情緒の立場からのみ判斷し得べきものであるといふこと

を力説してゐる。曰く

「かくの如くして、實に、藝術の道徳的であるか否かは、たゞに情緒的立場からのみ、考へらるべきである。從つてその作品本來の道徳不道徳といふことはあり得ない。たゞその作品の道徳的性質は、その作品のスタイルの中に表現されたところのもの、言葉を換へて云へば、作者の性格から來たところのもの、更に適確に云へば、いかなる傾向の下に、その作品が考察され、仕上げられたかといふことから來るのである。」

ゴオルチエ氏は、かう云つてゐるが、これもたしかに肯綮に中る。

尙、藝術と道徳との交渉について、藝術そのものが元來が不道徳であるといふ見解もある。それはフランスの批評家ポオラン (Paulhan) などの主張するところであつて、卽ち藝術は欺瞞的（デセプチフ）であるといふのである。その意味はもと藝術は現實（リアリー）の假象（センブランス）を吾々に與へるものであつて、現實そのものを與へるものではない。そして此性質は、吾々に與へるに一種の幻影を以てし、吾々はそれに惑はされて、つひに實生活に適しないものとなるといふにある。

藝術に對するこの點からの批難はたしかに、或る意味で當つてゐる。文學の作品を耽讀したり、繪畫音樂等に沈溺することは往々にして實際生活を顧みない結果を釀すことがある。ゴオルチエ氏はこれについても說をなして曰く「それはたしかに危險である。この場合には明らかに道德に對する危險が含まれてゐる。しかしそれは藝術が原因となつてゐる危險ではない。それはたゞ機會が齎らす危險である」と。そして尙つゞけて云ふ。

「藝術はこの點で批難するもののいふやうに決して單に幻影だけを喚起するものではない。幻影（イリュージョン）を喚起して現實を忘れさせるものではない。藝術は、もし其目的が眞實である藝術である限り、たゞ意識的幻影又は半欺瞞の狀態を喚起するに過ぎないものである。卽ち吾々をして現實を忘れることなくして、而も一步を踏み出させる狀態である。決して難者のいふやうに、藝術は、現實を忘れしめる幻影を喚起するものではない。」

ゴオルチエは、更につゞけて曰く、これを事實について見ても、藝術の名に値するものである限り、その喚起する意識的幻影、半欺瞞的狀態によつて吾々を

いよ〳〵益々現實そのものに肉迫させる。難者が考へるやうに、現實から離れるのではなくて却つてそれに密接させるのであると。

ゴオルチエ氏のこの見解は、更に細説を要するのであるが、それは次に述べることゝして、とにかく、この説は、藝術を一種の不道徳視する人の蒙を啓いて恐らく十分であらう。

藝術と道徳とは、上に述べたやうに、本來がすでに異つた人類活動であつて、それ〴〵その立場を持つてゐる。そしてそれを混同してならないことは上に述べた通りである。しかし、それであるからと云つて、藝術と道徳とが、無交渉であり無關係であるといふことは出來ない。二つが全く異つたものであるといふことは、決して二者が沒交渉なものであるといふことを意味しはしない。否、それどころか、この二つ——藝術と道徳とは非常に密接に交渉するものなのである。

藝術と道徳との交渉問題は、自ら藝術の中の道徳性又は社會性の問題を導き出して來る。卽ちそれは、藝術は道徳ではないが、そこには道徳性が含まれ

てゐて、そのために道徳と密接な關係が生ずるといふ考へ方である。

さて、藝術の道徳性の問題について、近代の藝術論の中に二つの重要な考へ方がある。一つはトルストイやマックス・ノルダウやフェルヂナンド・ブリュンチェールなどのやうに、藝術以外に藝術の目的を置き、その目的を實現するところに、藝術の道徳性があり、又は社會性があると說くのである。たとへばブリュンチェールがその論文『藝術と道徳』(Art & Morality)の中で「藝術はその目的を持つてゐる。そしてその目的は藝術以外の、又は藝術以上のものでなければならぬ。それはとりも直さず社會的なものでなければならぬ」と云ひ、更に「藝術は社會的職能を持つてゐる。そして藝術の道徳性は、この社會的職能を全うしようとする意識である」と云つてゐる如きそれである。

さてこゝに一言しておくべきことは、社會的なもの或ひは、社會的職能――そこに藝術の道徳性があるとブリュンチェールは云つてゐるが、この點はブリュンチェールばかりではなく、ノルダウも美學者のギュヨーも、更にゴオルチェ氏も、皆同じだといふことである。すなはちこれらの人々に取つては、藝

術の道徳性といふことは、藝術の社會性といふことゝ同義語である。たゞブリュンチェールやノルダウ等は、藝術以外に藝術の社會性、道徳性を求めてゐるに比べて、ゴオルチエ氏は、それを藝術そのものに求めてゐるといふ相違がある。そして、この二つの見方は、近代の藝術論上、或ひは人生派と云はれ、或ひは藝術派と云はれて、興味ある二大分派をなすものである。

今この二流派をこゝで委しく比較細論することは出來ないが、前者は、事實において、多く功利觀に墮してゐる。藝術以外に、すなはち社會の全體の幸福又は調和といふことに藝術の目的を置くがために、「社會のため」といふことが、特に重要な條件として取出されて來る。そしてその「社會」はノルダウなどの常に陷つたやうに、既成社會である場合が多い。從つて、この一派は、言葉を換へていふと、既成社會の幸福のために藝術を必要とするといふことゝなり、既成社會の幸福とか調和とかいふ條件を充たさない藝術は、自ら劣等藝術といふことにならざるを得なくなる。トルストイがこの『藝術とは何ぞや』の中で、又、ノルダウがその『墮落時代』(Degeneration)の中で、近代の文學に對して異常な

偏見を示してゐるのも、彼等が、藝術を以て、人生や社會に直接に役立つべきものと考へたからに外ならない。近代の「人生のための藝術」は、事實において「功利のための藝術」(Art for Utilitie's Sake)である場合が多い。

これに比べると、却つて、所謂藝術派の主張に、純粹の意味の人生派の意義がより多く認められる。著者は、其例として、ポオル・ゴオルチエの說をこゝで紹介することゝする。蓋し、文學の社會性、道德性の問題は、このゴオルチエの說において、最も妥當に論ぜられてゐると思はれるからである。

ゴオルチエは、藝術の性質、その創作構成の要素又は起源、及びその效果——この三方面から藝術の社會的であることを論じてゐる。

さて、第一に、藝術がその性質において本來社會的であるとは、どういふ意味であるか。

一切の藝術品は一種の綜合である。その組織的要素において一種の綜合であるばかりでなく、その作者の感受性が實在と結合することにおいても一種の綜合である。その作者が、その作品の中に取り入れるところの事象との

一種の心的交渉である。

これを藝術家の側から云へば、藝術家はすべての感覺の解放された人である。人生の一切の事象に感受的な人である。少くも彼れが藝術作品の中に取り入れた題材に對しては密接な不可離の關係に沒入する人である。他人を理解するためには、他人と彼れ自身を同一することの必要を經驗してゐる人である。一言で云へば、他人の位置に彼れ自身を置くために、彼れ自身を忘れ得る人である。藝術家はこの意味において最も社會的なものである。蓋し藝術家がかくの如く、自己を對象に沒入し得るのは、美的情緒を持つてゐるがためである。この美的情緒は藝術家と他の人又は事物との間を連結する絆である。これあるがために藝術家は、一切の事象に親しく透入して、それによつて又彼れ自身を豐富にするのである。

かくの如くして、一切の藝術は、——眞に藝術の名に値するものである限り、藝術家とそれの表現するところの一切の事物との合作(collaboration)である。この合作の結果でない藝術の作品はあり得ない。ゴオルチエ氏はかういふ

見解から、藝術の性質そのものが本來社會的であることを更に次のやうに結論してゐる。

「或る意味で一種の社會（ソサイエテー）――靈魂の社會――でない藝術の作品はない。何となれば、美的情緒の仲介を通じて同感（シンパシー）と優しさ（テンダーネス）から生れた藝術品でないものはないからである。美的情緒が、畫家、彫刻家又は音樂家をして彼等の人格を宇宙そのものと一體ならしめるとき、それは彼等を動かして、人生に對する彼等の熱愛を示すやうな作品を創作せしめるのである」と。

ボオル・ゴオルチエ氏は次に轉じて藝術がその創作の起源又は動機の上で社會的であることを次のやうに論じてゐる。いかほど特殊的な、獨創的な、孤獨的な藝術であらうとも、それが藝術である限り、さま〴〵の方法で、その社會、その時代、その國を反映しないものはない。藝術の性質そのものが情緒的であるから、從つてそれはその作者の感受性と、並びにその藝術の屬してゐる社會を特色づけるところの感情の諸陰影を反映する。そしてそれらの諸陰影は藝術家の作品に特色を與へるのである。ゴオルチエ氏は、更に言葉をつゞ

けて曰く「その時代の欲望、その時代の夢、その時代の理想、それらは、その藝術家の呼吸する雰圍氣を形成する。この雰圍氣はその藝術家の如何に拘らず、彼れの作品を充す。そしてその作品の上に吾々が依つて以てそれを構成する要素を見得るところの一種の模様を印銘する」と。

かくの如くして一切の藝術はその起源においてその社會から離れることの出來ないものである。藝術の樣式（スタイル）や、調子（トーン）はもとより、其內容までそれをその藝術の生れた社會から借り來つたものである。ゴオルチエ氏は藝術家對社會の不可離の關係を次のやうな比喩で述べてゐる。曰く、

「一つの木がその枝を擴げれば擴げるほどその木はその根を地に深く沈める。それとおなじやうに、藝術家の欲望が高ければ、高いほど、彼れは彼れの周圍から、彼れの作品を構成する無數の要素を借りて來るのである」と。藝術が社會的であるといふのはこのためである。

ゴオルチエ氏は次に轉じて藝術の效果の社會的であることを論じてゐる。氏に從へば藝術の效果の對象は二つに分れる。一つは個人であり、他は社會

である。氏は藝術の個人に及ぼす影響を次のやうに述べてゐる。

「藝術は吾々をすべて社會化する。何となれば藝術は吾々をして道德性を自覺させるからである。蓋し道德性を向上せしめ得るものは、そのものゝ如何を問はず、最も高尚なる意味の社會的なものであるからである。藝術の第一の效果は嫉妬、羨望など云ふ非社會的なさま〴〵の感情を滅絕して、吾々の性質に害惡を流すところの低級な本能や忌むべき淫慾やの上に高く吾々の性質を高めることである。」それぱかりではない。藝術は「忍從といふことの優れた學校である。といふのは、藝術的感情（センチメント）はさま〴〵の理想をして相並んで自由に發達することを許すからである。藝術的感情はすべての吾々の排他的觀念、すべての吾々の偏狹な獨斷を吾々をして放擲せしめるからである。蓋し「これこそ、人が相互に他を理解するために發見した唯一の方法である。かくの如くして藝術は、吾々をしてたゞに他人及びその思想を尊敬させるばかりでなく、廣い意味において、吾々に親しくないすべてのものを尊敬せしめるのである。而もこれをする上に、吾々自身の人格の何物をも失ふことなか

らしめる。何となれば藝術はそれを崇拜する者の人格を刺戟し喚發するからである。」

ゴオルチエ氏は更につゞけていふ。

「藝術の作品が個人を社會化するのは、それは各個人をしてその作家に、その作家の取扱つた題材に、その作家の環境に同情させ、その作家に感謝させるからである。事實、藝術的觀照は吾々をしてその作家と同じ立場に立たしめる。藝術的情緒はあたかもその作家をして前に彼れの描いた、歌つた、又は彫刻した事物と結合せしめたやうに、吾々をしてその作家と結合せしめる。實際、藝術は吾々をしてしばしの間藝術家その人の生活を生活せしめる。そして吾々の人格をして、彼れの人格に融合せしめることによつて、吾々の人格を一層擴大する。」

ゴオルチエ氏は更に曰く、

「同時に藝術の作品は、必然的にその崇拜者をして、その作品に描き出された社會を分け前せしめる。それは吾々をして、過ぎ去つた時代にも、吾々の時代

にも交通せしめ、或ひは他の國にも、吾々の國にも、交通せしめる。現代の作品が吾々をして吾々の時代を意識させる間に、古代の作品は死んだ吾々と親しくない文明について吾々に教へる。藝術は時間においてと同じく空間において吾々の同情を大きくし、又擴くする。それは文字通りの意味で吾々を人間化する。それは何等かの方法において吾々を人道的ならしめる。同時に、他方では、吾々をして宇宙の市民たらしめる」と。

次にゴオルチエ氏は轉じて藝術が社會に與へる影響について論じて、

「藝術の作品が人々の心に喚起する感情の一致は、自ら人々の間に一種の本當の社會、一層確實な、一層實證的な一種の社會――を建設する。といふのはそれは思想の上に築かれるよりは寧ろ感情の上に築かれるからである」と云ひ、更に「この感情の一致といふことから一種の社會を建設しない藝術の作品はあり得ない。實際、その名に値する藝術の作品である限り、時所を超越した、理想的にも現實的にも一種の社會を建設しないものはない」と說いてゐる。

卽ちゴオルチエ氏に取つては藝術の效果は、個人的には時所を超越した宇宙

の市民たらしめようとし、社會的にもやはり、時所を超越した、一層確實的な一個の社會を、人々の感情の中に創設するところにあるといふのである。

氏は更にこの意を敷衍して曰く、

「藝術は、その美的情緒の魔術的力によつて、道徳の序曲（プレリユード）として役立つ。といふのは、美的情緒は、吾々の心に、道徳的生活が要求し、創造する諸傾向、諸性質と類似した諸傾向、諸性質を喚起するからである。蓋し、それらの諸性質諸傾向は、吾々を直接に道徳に導くのではなく、一種の内具的（インターナル）な集中作用によつて、その中に吾々をして自（おの）ら道徳の兆候又は豫言を感ぜしめ、かくして、自然に、道徳の方へ吾々を導くのである」と。

すなはち、氏に從へば、藝術は道徳への序曲として道徳と交渉するのである。直接的に、端的に道徳を説き、道徳に役立つのではなくて、間接的に道徳の序曲となるのである。そして、更にこのことを説明するためにゴオルチエ氏は、藝術と道徳との類似點を説いてゐる。それによると、一切の藝術品には、それを構成する諸要素が按排され組織化されるその度合に從つて一種のリズミカ

ルな秩序がある。卽ちその構成要素が線であると音であると色彩であるとを問はず、それらが構成されて一つの藝術樣式をとる場合には、そこには一種の調和的活動が活く。而もこれは單に外的形式についてばかり云ふことではない。作者の靈魂の際から迸り出る諸觀念が調整される場合においても同じことである。その外的であると內的であるとを問はず、このリズムの作用によつて藝術が生れる。言葉を換へて云へば、一切の諸要素がこのリズムの作用によつて、調和され、統一される。その調和的活動を通じて藝術家と鑑賞家とが情緒的に相交通するのである。

かくの如く、美的情緒の活動は、明かに一つの調和的活動であるが、この點において美的活動は、道德的活動と甚だよく似てゐる。といふのは「道德的活動は、吾々の諸欲望や諸性質や、又は吾々の全生活を、一つの目的に服從させるといふ意味において一個の、組織化的活動である」からであると。

ゴォルチエ氏は、かやうに「調和的」といふことを取り出して、藝術活動と道德活動との類似を認め、更に歩をすゝめて、その調和的活動の所產である藝術を

以て、吾々の實際世界よりも、更によく調和のとれたよりよき世界、從つて道徳の世界ではないが、而も、吾々が、現に住んでゐるこの實際世界よりも一層道徳に近い世界」を吾々に示すもの、更に言葉を換へていふと藝術は「この世の雜草を切り開いて、道徳的生活の芽生えの土地を用意する」のである。

ゴオルチエ氏はその著『藝術の意義、價値、任務』において、上のやうに論じてゐるが、藝術對道徳の問題を論じたものとして、たしかに肯綮に中る。サンタヤアナの説いた藝術活動と道徳活動との相違も、ゴオルチエ氏の説いたその類似も共に眞である。すなはち藝術は道徳ではない。藝術と道徳とは、その活動の經路においてはサンタヤアナの説いたやうに截然とした區別がある。しかし、その目的觀上ではゴオルチエの説いてゐるやうに二つは類似した共通のものを持つてゐる。そしてこの點で、藝術が道徳の序曲となり得るのである。

從つて、藝術——文學と道徳とを考へる場合に、特に留意すべきことは、上來の解説でも明かである通り、藝術に道徳を求める態度で對しないことである。

文學や藝術は、その名に値するものである限り、それを鑑賞する準備を持つてゐる人には、自らにして道徳の世界を暗示するのである。前に擧げたダウデンの言葉にもある通り、それは自らにしてよりよき意識に吾々を眼ざめしめるのである。しかし、それは自らにして、さうなるのである。求めてなるのではない。それを求めると、却つて前にも述べたやうな「功利のための藝術」とならざるを得なくなるのである。ギュヨーは、其『社會學より見たる藝術』の中で「藝術は主として社會性の現象であるから――何となれば、それは全く共感作用及び感情傳達の法則に基くが故に――そは又自ら社會的價値を有することは明かである。實際に於て藝術は常に觀念的に表現せられたる、より善き社會、もしくは惡しき社會を、想像作用を通じて現實の社會と共感せしむるに從ひ、藝術活動が行はるゝ其實在の社會をば或ひは進歩せしめ、或ひは退歩せしむるの結果を生じて來る。茲に社會學者に對して藝術の道徳性が成立するのであるが、その道徳性は全く自然に內在するものであつて、始めから打算した結果ではない。寧ろあらゆる打算や、目的の追究を超越しておのづから

生ずるものである。其の藝術的美は自然に敎化勸戒の具となると同時に、眞の社會性の表出となるのである。」と云つてゐるが、これも、又、藝術が敎化勸戒の具となるのは、自らのことであつて、始めからそれを目的とすべきでないことを說いたものと見られる。

藝術と道德とについての近代美學の如上の傾向を思ふとき、特に見逃してならないのは、本居宣長の考へ方である。宣長は、百五十年も前の人であるから、その理路において近代の美學者のそれのやうに、必ずしも整然とはしてゐないが、その說くところは、立派に如上の近代美學の傾向と符合してゐる。その「物のあはれ」說は、後に說くやうに、ウォールタア・ペイタアの批評論（第四篇第四章參照）を忍ばせるものであるが、藝術と道德との問題に關しても、彼れは飽くまでも二者を區別し、而も藝術鑑賞の境地が、一步すれば、道德の世界になることを、前に擧げた『玉の小櫛』の中で次のやうに云つてゐる。

「物のあはれを知るといふことを、おしひろめなば、身ををさめ、家をも國をも治むべき道にも至りぬべし。人のおやの子を思ふ心しわざをあはれと思ひ

しらば、不孝の子は世にあるまじく、民のいたつき、奴のつとめを、あはれと思ひ知らむには、世に不仁の君はあるまじきを、不仁なる君、不孝なる子も、世にあるは、云ひもてゆけば、ものゝあはれを知らねばぞかし。されば物語は、物のあはれを見せたるふみぞと云ふことをさとりて、それをむねとして見るときは、おのづから教誡になるべきは、よろづにわたりて、多かるべきを、はじめより教誡の書ぞと心得て見たらむには、中々のものぞこなひぞありぬべき。」

いかにも、いみじく云ひ得てゐる。宣長に取つて物のあはれを知ること、――文學を味ふことは、自ら道德を知ることである。しかしながら、それを逆にして、道德を知るために文學を讀んではならないといふのである。藝術が道德の序曲であると云つたゴオルチエの説といかに似てゐるかは、改めて贅するまでもないであらう。吾々は、今更ながら宣長の卓見に驚かずには居られない。

第三篇　文學各論

第一章　詩（歌）

(一)　主觀詩

詩と歌――宣長の『石上私淑言』――和歌の名目――主觀詩と客觀詩――主觀詩と抒情詩――抒情詩及叙事詩の起源問題――ガムメエルの說――アリストオトルの意見――グローセの說――マックンジイの說――『古今集』序と抒情詩――ヘーゲルの抒情詩對叙事詩觀――抒情詩の分類――宗教的抒情詩――愛國的抒情詩――戀愛抒情詩――自然抒情詩――哀傷抒情詩――反省抒情詩――祭宴抒情詩――それらの例

(二) 客觀詩

客觀詩の分類――叙景詩の特色――譚歌の意義――『萬葉集』の作品――叙事詩の特色――我國叙事詩の代表――『平家物語』――叙事詩の二種――ハドソンの說――「成長の叙事詩」――ホオマア物語、ビオルフ物語書――「藝術の叙事詩」――『失樂園』――叙事詩の一般特質についてのガムメエルの說――和歌の種類――短歌――長歌――『古風三體考』の說――旋歌頭――今樣――連歌――俳諧――『風俗文選』の俳諧頌

(一) 主觀詩

文學を、形式の上から、律語と散文とに分つこと、並びに律語の代表的なものゝ詩であることについては前の『文學と形式』の章に論述したからこゝでは省き、以下、律語及び散文の種々相を述べる。先づ、律語の代表としての詩から始

める。

詩は、もと支那の稱であつて、日本で、歌と云ひ、和歌といひ、倭歌（やまとうた）と云ひ、或ひは和詩などいふのと同義である。尚、歌と詩との同義語であることについては、本居宣長の歌論『石上私淑言（いそのかみのささめごと）』にも「于多に歌字かくゆゑは、まづ于多と詩と、こゝろばへ本同し物也。されば于多は此方の詩也」と云ひ、更に詩と歌とを次のやうに論じてゐる。

「詩はもろこしの于多也。此故に、古今集には加羅能于多（カラノウタ）といひ、土佐日記には加羅于多（カラウタ）といひ、源氏物語桐壺巻には毛呂許斯能于多（モロコシノウタ）といへり。然れば于多には詩字を書べき事なるに、是をおきて歌字をかく事はいかにといふに、尚書舜典に、詩言レ志、歌永レ言とあるは、詩と歌と二あるにあらず。歌（ウタノ）とは即詩を長くうたふ事也。故禮樂記に、詩言二其志一也、歌咏二其聲一也といひ、また歌之爲二言也一、長二言之一也といひ、說文には詠也と註し、漢書藝文志にも、詠二其聲一謂二之哥一と有て、もと歌字は用にのみいひて、うたふ事也。歌といふものはなかりし也。されどもそのうたふ言をさして、則歌ともいひて、體にもいふ事にて、

文選にも載せて歌といふ物も有也。但しそれも體の別にあるにはあらず、詩と同じ事也。さて後世に至りても、歌字は體にも用にも用ふる也」

倭歌も、『石上私淑言』によると、古くは云はないことで、古事記や日本書紀にはないが後に「もろこしの書籍をもはら學ぶ世になりて、詩をも作り、又、かの國にも歌といふ事もあれば、かれこれまぎらはしきによりて、此方のを倭歌と呼ぶと云つてゐる。『古今集』の序にも「やまとうたは人の心をたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける」とあるのは、人のよく知つてゐるところである。又「和歌」といふ名目は、萬葉集に始めて用ゐられてゐるが、それは「こたへ歌」の意味で、上に述べたやうに「詩卽歌」といふ意味の于多（ウタ）ではない。從つて「歌」を「和歌」といふのは語源的に云へば當らないのである。『石上私淑言』は、しかしこれについて「歌の事のみいふ書に、和歌といふは、すこしいはれぬ事なれ共、ふとおし出していふ時には、和歌といふがなべてのならひになりて、後にはいよ〳〵さのみかきあふめり」と云つてゐる。

さて詩は、西洋の一般の詩學によると、これを主觀的詩（Subjective Poetry）と客

觀的詩 (Objective Poetry) に二大分する。主觀的詩は又個人的詩(Personal Poetry)とも云ひ、又抒情詩(Lyrical Poetry)とも云ふ。客觀的詩は更らにこれを叙景詩(Scenographic Poetry)物語唄(Ballad)叙事詩(Epic Poetry)の三つに分つ。そして、客觀的詩の中の最も代表的なものは叙事詩であるから、普通には詩を抒情詩、叙事詩の二つに大別してゐる。

抒情詩と叙事詩で、どちらが一層早く生れたかといふことは、古來學者の問題になつてゐるところである。『詩學提要』(Handbook of Poetics)の著者のガムメエル(Gummere)の如きは、叙事詩を以て先となし、抒情詩を以て後となしてゐる。謂へなく、叙事詩は外界の世界に屬する。その職能は物語るにある。それはアキレスの怒りやユリシースの漂浪やピオルフの恐れやを歌ふ。それはたゞに起つた事件を報告するだけである。抒情詩は全く異つてゐる。それは主觀的であり、個人から生れ出て來る。これは事件を取扱はないで感情を取扱ふ。これは叙事詩よりも、文化の進んだ階段に屬する。ポオル・アルベール(Paul Albert)は云つてゐる。「抒情詩人は新しい社會の解說者である。彼

等に展かれた分野は、あたかも人間の必要や欲望や精力のやうにひろく『無限である』と。小兒や古代社會は、彼等の周圍の事柄、事件やら自然的事件やらで滿足してゐる。しかし人間が彼等の心の中の世界、卽ち、欲望、希望、恐怖等に自覺して來るやうになるとそれらを表現しようとする。そこに抒情詩の職能がおこつて來る」と。すなはちガンメエルは明かに抒情詩を以て、叙事詩よりも文化の進んだ階段に於て現はれたものだとしてゐるのである。

抒情詩よりも叙事詩が先に生れたといふ西洋詩學家の見解は、恐らく、アリストオトルの『詩學』が文學の一部門として、叙事詩を認めて抒情詩を認めてゐないところに胚胎してゐるのではなからうかと思はれる。アリストオトルは抒情詩をたゞ劇に從屬させ、それ自らで獨立したものとしては取扱つてゐない。彼れは抒情詩を以てたゞ聲に出して歌はれる歌謠とのみ考へたに止まり、聲に出して歌はれない抒情詩のあること、音樂の伴奏のない抒情詩のあることについては、何者考へることがなかつたのである。

しかしながら、叙事詩を以て抒情詩よりも前に生れたといふ見解は、全く事

實を無視した說である。グローセがこの『藝術の起源』で云つてゐるやうに、ヨオロッパ文明民族の文學は、ホオマアの叙事詩を以て始つてはゐるが、その詩の中に描かれてゐる英雄の青銅の兜や劍が、決して原始時代の武器でないのと同じやうに、ホオマアの叙事詩は決して原始時代の詩ではないのである。マッケンジイも亦その『文學の進化』の中で、ギリシャ文學中に於けるホオマアの姿は實に他を壓してゐる。そのために永い間、人々は、文學形式の中で一番古いものは叙事詩だと思つてゐた。しかし、『イリアッド』や『オデッセイ』を人類學に照して仔細に研究した結果は、叙事詩は、抒情詩より以前から在つたものでないことが證據立てられたと云ひ、更にこれを心理學立場から說明してゐる。その大意に曰く、原始的な藝術の中心樣式である舞踊合唱歌には劇的な要素も、抒情的な要素も、物語の要素もすべて現はれてゐる。しかし心理學的に見れば、物語の要素即ち叙事詩は、最も遲れて發生してゐる。最も單純な意味に於ける劇はせいぜい、何かの意味を含ませた身體運動を指してゐたに過ぎないものであつた。又、抒情詩も、舞踊のリズムから生れて來たところの、不

明瞭な律語に過ぎなかつた。ところが叙事詩は、どんなに單純で幼稚なものであつても、とにかく物語を含んでゐる。言葉を換へて言へば、劇や抒情詩の要素は、唯單なる感情を表現するに過ぎないものであるが、叙事詩となると、その中に或る程度の反省作用が入つて來て感情を先導して行くのである。物語を語るといふ事が、單なる感情を表現することよりも、概して、程度の高い精神力を要するとしたならば、原始時代の文學の幹から出た枝の中で、最も新らしい枝は叙事詩の要素であるに相違無い」と。

グローセやマッケンジイのこれらの説によつても、抒情詩が叙事詩に先つてゐることが明かである。更に、前に擧げた『毛詩』の序や『古今集』の序などから推しても、人間が感情を表白するやうになつて第一に現はれるのは抒情詩であると云ひ得る。その『古今集』の序によると歌は「あめつちのはじまりける時よりいできにけり」と云つてゐるが、その天地開闢の歌といふのは伊弉諾伊弉册の二神が、お互ひに「あなにやし、愛をとめを」「あなにやし、愛をとこを」と歌はれた戀の歌であり、又、同じ書に「しかはあれども世につたはることは、ひさかたの

あめにしては、下照姫に始まり、あらかねのつちにしては、素盞嗚尊よりぞおこりける」とあるその下照姫の歌といふのは次の歌である。

天なるや、おとたなばたの、うながせる、たまのみすまる〳〵に、あな玉はや、み谷ふたわたらす、阿知志岐多迦比古泥の神ぞや

（天なるやは天にあるにて、やは呼出る辭である。おとたなばたのおとは『稜威言別』には「若と云ばんが如し。古く弟橘比賣、弟財郎女など稱せるを始め、催馬樂に、「おとむすめ」「おとよめ」などあるを、あまた合せ考るに、たゞ若某と云と同じ心ばへの稱辭也。下の連きにより、又、人に依て、若某とも、弟某とも云るにぞある。神の御名にあるをも合するに、妹姉の弟にはあらず」と云つてゐる。うながせるはうなかすを延ていふにて、うながすは項に懸ることをいふ。たまのみすまるは玉の御統である。「みすまる」の「み」は賞言、すまるは統るといふことで、かず〳〵の玉を貫いて一つ緒に括り統べたことをいふ。あなたまはやは穴玉者也である。『言別』に曰く「こゝに穴玉としも云るは、貫統たる玉なるを以てなり。豐玉毘賣の命の御歌に「あかだまは、をさへひかれど、しらたまの」とある如く、貫て懸たる玉どもの、玲瓏るばかりに映くよしにて、「はや」はそれを歎

美したるなり」と。み谷ふたらますは、「言別」によると「眞谷二亙（マタニフタワタル）」にて、かの機織女が、頭にかけたる御統玉（ミスマルダマ）の照交（テリカヒ）わたる、その胸の兩腋なる二つの谷と云ひなして、卽ち高日子根の御光儀（ミヨソヒ）の實との谷一谷越て、二谷まで照曜亙（テリカヾヤキワタ）るに比喩（タトヘ）て云ひ下したるなれば、玉は此句まで係りたり」と云つてゐる。）

つまり、自分の兄君の多迦比古泥の神の風丰の美々しく神々しいことをたゝへ、並せて神德をたゝへた歌であつて、一種の抒情詩であるし、素盞嗚尊のは例の「八雲立つ」の歌で、いふまでもなく抒情詩である。事件を物語る興味は、何と云つても、感情を表白する自然の要求よりは、文化の後の階段に屬するものゝやうに思はれる。

抒情詩の主觀性と叙事詩の客觀性といふことについては、美學者ヘーゲル（Hegel　一七七〇―一八三一）の說くところ頗る要を得てゐる。曰く、叙事詩の興味は作者でなくてその歌はれてゐる事件である。例へばギリシヤの偉大なる叙事詩人ホオマアは個人としては、實際の人物であるかないかを疑はれてゐるほど、個人としてはどうでもよい人物である。吾々はたゞホオマアに

よつて歌はれてゐる英雄だちに興味を寄せてゐるだけだからである。これに比べて同じくギリシャの偉大なる抒情詩人ピンダー(Pindar紀元前五二二―四四三)の作に對するときは、吾々はこの詩人によつて歌はれた英雄だちなどはどうでもよい。たゞそれを歌つてゐるこの詩人その人に、一切の興味を懸けてゐると。抒情詩の主觀的な所以はこのためである。

従つて、抒情詩の題材は飽くまでも感情である。作者の感情をそのまゝ讀者に傳へるにある。讀者の心の中に作者と同じ感情を喚起するにある。ガンメエルは、抒情詩を定義して、それは、眞の感情の適當な、調和的な想像的表現であると云つたのは肯綮に中る。従つて、又、抒情詩は、その喚起する感情の性質によつて數種に分けられる。ガンメエルはこれを(イ)單純(シンプル)抒情詩――感情を率直に端的に表はしたもの、(ロ)熱狂的(エンシューッアスティック)抒情詩――所謂熱狂的欲歌(Dithyramb)又は熱狂的短歌(Ode)、(ハ)反省的(リフレクチブ)抒情詩――純粹の情熱的なものに知的な要素の加つたものの三つに分けてゐる。又、その感情の根柢となつてゐる題材の如何によつて、ガンメエルは、(イ)宗教的抒情詩、(ロ)愛國的抒情詩、(ハ)戀愛抒情詩、(ニ)

自然の抒情詩、(ホ)哀悼抒情詩、(ヘ)反省抒情詩、(ト)祭宴抒情詩等に分けてゐる。

宗教的抒情詩とは、宗教的感情を盛つた抒情詩で、この宗教的感情の、或ひは、願求淨土の念や厭離穢土の念等といふ內容の雜多であるに從つて、宗教的抒情詩にも、さまざまの味ひのものがあり得る。例へば西行法師の

山の端にかくるゝ月を眺むれば
われも心の西に入るかな。

塵ばかり疑ふ心なからなむ
法をあふぎて賴むとならば。

などは、悟りに這入つて、淨土を願ふ感情を歌つた宗教的抒情詩である。

愛國的抒情詩――これはわが國には昔からある。そしてわが國では、國を愛するといふことは、同時に君をあがめて忠節を盡すといふことであるから、愛國抒情詩はわが國では同時で忠義の歌である。大友家持の『陸奥國より金を出せる詔書をことほぎて』に「海行かは水漬く屍、山行かば草むす屍、大君の邊にこそ死なめ」と歌つてゐるが、かういふ感情は、わが國の愛國的抒情詩として

特筆すべき感情である。同じく家持の『族（ヤカラ）を喩す歌』の如きも、大伴といふ族（ヤカラ）に君に赤心を以て仕ふべきことを喩したもので、この種のものの代表と見てもよいであらう。

久方の、天の戸ひらき、高千穂の、嶽にあもりし、すめろぎの、神の御代より、梔弓を、たにぎりもたし、眞鹿兒矢を、たばさみそへて、大久米の、ますらたけを、さきにたて、靫（ゆき）とりおほせ、山河を、いはねさくみて、ふみとほり、國まぎしつゝ、ちはやふる、神をことむけまつろへぬ、人をもやはし、はき清め、つかへまつりて、あきつしま、やまとの國の橿原の、畝火の宮に、みやはしら、ふとしりたてゝ、天の下、しらしめける、すめろぎの、天の日嗣と、つぎてくる、君のみよ〳〵、かくさはぬ、あかきこゝろを、すめらべに、きはめつくして、つかへくる、おやのつかさと、ことたてゝ、さづけたまへる、うみの子の、いやつぎ〳〵に、見る人の語りつぎてゝ、きく人の、鏡にせむを、あたらしき、清きその名ぞおほろかに、心おもひて、むなごともおやの名たつな、大伴の、うぢと名におへる、ますらをの友。

反歌

しきしまの、やまとの國に、あきらけき
　名におふ伴のを、こゝろつとめよ。

つるぎ太刀、いよゝとぐべし、いにしへゆ
　さやけくおひて、來にしその名ぞ。

（天の戸ひらきからすめろぎの云々は、高皇産靈尊が、天の磐戸をひらき天の八重雲をおしわけて、筑紫の日向の國高千穗のくしふる嶽に天降（アメオリ）りし給ふたことをいふ。あもりは天降。たにぎるは手ににぎる。眞鹿兒矢は鹿などを射る矢。大久米の云々は、大伴の先祖は道臣命で、大久米部をひきゐて平國（クニマキ）の功勳を立たことをいふ。靫（ユキ）はうつぼ、とりおほせは取令レ負（トリセオホ）である。さくむは踏み拔くの意。國まきしつゝは國を奪（モトメ）ること。ことむけは、方向で『古義』に『古事記傳』の解釋を引いて次のやうに云ふ。言は事にて事依（コトヨセ）、事避（コトサケ）などの事と同じ。むけはむかせたて背（ソム）ける者を、此方へ、令レ向（スルムカ）の意の言なり。此の方へ向（ムク）は、即ち歸服（シタガフ）なり。まつろへぬのへ、拔ばの誤で、不二服從一（マツロハヌマツロハ）である。やはしは『古義』によると令レ和（シヤハ）で、服從（マツロハ）ず荒ぶる人をも和らげ仕へしめる意である。ふ

としりたてゝは『古義』に曰く「太知立而(フトシリタテテ)にて、知(シリ)は領給(シリ)ふ意なり。太敷(フトシキ)と云ふは、言は異なれども、いひもて行けば、同じ意に落めり。高知、高敷(タカシリ タカシキ)など云ふを考へ合すべし」と。つぎてくるは次來(ツキテクル)の意。がくさはぬは不レ隠(ヌカクサハで)本居宣長の説によるとカクスな古言では延べてカクサフといひ、カクサヌをカクサハヌといふといふ。『古義』は曰く「これ事を綴にいひて宜しき處なるが故に、伸ていへるなり」と。又『代匠記』に曰く「カクサハヌは第一第十一に隠障をかくさうと讀みたれば不隠障なり。二心あるな蘊(ツヽ)むは隠障(カクサフ)なり。然らば心に表裏なく專(モハラ)忠貞なるをカクサハヌと云ふなり」と。あかきこゝろは赤心(アカキコヽロ)で、「赤と明(アカ)と通ひて同じ忠誠にして黒心なき意」と『古義』はいふ。つかへくるは仕來(ツカヘク)るで、先祖から代々今も仕へまつるといふ意、おやのつかさは、先祖よりの職業(ツカサ)。ことだてゝは宣長によると事立(コトダテ)而で「平常(ツネ)ならぬ異なる事するろ」をいふ。うみのこは生之(ウミノコ)で、子々孫々の意。おほろかは、『古義』によるとろはそへことば、かは遙(ハルカ)、暖(アタヽカ)などのかにて、其さまをいふ辭。おほは細かに精(クハ)しからぬを云ふことば。むなごとはむなしき言。

戀愛抒情詩は枚擧に遑がない。記紀を始め、萬葉古今、新古今から、さては、さ

まざまの近世の俗曲、俗謠まで、抒情詩の中で、最も多くを占めてゐるのは戀愛を題材としたものである。序でながら戀愛抒情詩の價値は、その戀愛が、いかに純眞で、いかに眞摯で、いかに熱烈であるかといふところにある。この點から云へば、『萬葉集』の安部女郎（イラツメ）の

わがせこは、ものな思ひそ、事しあらば
火にも水にもわれなけなくに。

の如きは、優れたもの丶一つであらう。

自然の抒情詩とは、自然を觀照するうへに、さま〴〵の感情を喚びおこして、これに自己の欲望や思ひを寓したもので、ワーヅワース（Wordsworth 一七七〇―一八五〇）の自然詩やゼームス・トムソン（James Thomson 一七〇〇―一七四八）の有名な『四季の歌』（The Seasons）の如きは、この最もよい例であるが、わが國でも、たとへば、山邊の赤人の

あめつちの別れし時ゆ、神さびて、高くたふとき、駿河なる、ふじの高根を、天の原、ふりさけ見れば、わたる日の、影もかくろひ、てる月の、光も見えず、白雲

も、いゆきはゞかり、ときじくぞ雪はふりける、語りつぎ、いひつぎゆかむ、富士の高根は。

（天の原ふりさけ見れば、は『古義』には「高く遥て天に属（ツケ）る故、高天原まで遥々に仰ぎ見放（サケ）るなり」とある。わたる日のは大虚を経わたる日、かげもかくろひのかくろひは『古義』にかくりを伸ていつたので、「その緩なるをいふことにて、かりそめに隠るゝさまにはあらず」とある。ときじくぞは、何時といふ定りもなく、時ならずなどの意。）

の如き、富士山をたゝへながら、並せて高壮雄大な自然のすがたに讃嘆の聲を放つたものとして、一種の自然の抒情詩と見てもよいであらう。

自然の抒情詩は、自（み）ら哲學的な自然詩人、例へば西行とか芭蕉とかいふやうな人の作に多い。

心なき身にもあはれは知られけり
　鴫立つ澤の秋の夕ぐれ……西行

春霞、いづち立ちいで行きにけむ

雉子住む野を焼きてけるかな……西　行

枯枝に烏のとまりけり秋の暮……芭　蕉

夏草やつはもの共が夢のあと……芭　蕉

哀傷抒情詩は、ガムメエルは英語の Elegy（挽歌）卽ち人の死を悼む意味に用ゐてゐる。挽歌としてはシェリーの『アドネース』(Adonais) ミルトン (Milton 一六〇八――一六七四)の『リシダス』(Lycidas) テニソン (Tennyson 一八〇九――一八九二)の『イム・メモリアム』(In Memoriam) は英文學上三大挽歌といはれるものである。我國の挽歌の一例として、家持が『亡せたる妾を傷む歌』を擧げて見よう。

わが宿に、花ぞ咲きたる、それを見れど、心もゆかず、はしきやし、妹がありせば、水鴨なす、ふたり並びゐ、手折りても、見せましものを、うつせみの假れる身なれば、露霜の、消ぬるが如く、足引の、山路をさして、入日なす、かくれにしかば、そこもふに、胸こそいため、いひもかね、名つけも知らにあともなき、世の中なれば、せんすべもなし。

反　歌

時はしも、いつもあらむと心いたく
　いゆくわきもか、若き子をおきて。
いでゝゆく、道知らませばかねてより
　いもをとゞめむ關もおかましを。
いもが見し、宿に花さく時は經ぬ
　あが泣くなみだ、いまだひなくに。

（心もゆかずは古義に「心のゆくとは、情念（モノオモフコヽロ）の過失（キヤウセ）て、物思ひなく、私（ナヅ）さましきを云ふ詞なり。情を遣るといふも、情念をやり失ふ意の詞にて、心の行くも、心を遣るも、自然（オノヅカラ）ると、設て爲るとの差別（ワキメ）あるのみにて、心は同じ趣なり。こゝは花を見て情をやれども行ざるよしなり」と。はしきやしは、いとほし、かはゆしの意。水鴨なすは枕詞で鴨は、水にうかぶゆゑに、みかもといふ。みかもなすはみかもの如くといふ意で、水鳥は雌雄（メヲ）並びゐるものであるから「ふたりならびゐ」にかゝる。露霜（トケシモ）のは『代匠記』には「露霜の」と讀ませてある。入日なすは隱（カクリ）の枕詞。そこもふに、それを思ふにの意。

反歌の中の時はしものしもは『代匠記』には「しもは助語にて、死してゆかむと

思はば行時はいつにてもあらむものをとなり」とある。いゆくわぎもかのいは發語　ゆくは死去、かは哉、わかき子は『代匠記』には「ミドリコ」と讀ませてある。こゝでは『古義』による。「いてゝゆく」は『古義』にはイデユカスと訓せて曰く「ユカスはユクの伸りたるにて出行賜ふといふほどの意なり。妾女の事を行賜ふなど云むは、崇むるに過て、いかゞなりと思ふは、古人の詞づかひを知らぬ人のならひなり云々」と。こゝでは『代匠記』による。

いふまでもなく死は哀傷の動機として最も大きなものではあるが、死の外に、例へば生別、離別、人生の無常等も亦哀傷の動機となり得る。小野小町の

哀れなりわが身のはてやあさみどり、

つひには野邊の霞と思へば。

の如きもその一つであらう。すべて斷腸の思ひを歌つたものは、この哀傷抒情詩の中に入れてよいであらう。

反省的抒情詩といふのは、さまざまの反省や思索に耽けることから生れた哲學的な詩で、ガムメエルはワーヅワースの『義務の歌』(Ode to Duty)ベン・ジョ

ンソン (Ben Jonson 一五七三―一六三七)の『自己の歌』(Cùle to Himself)等をその例としてゐる。この反省抒情詩は道徳的調子の濃厚であるのを特色としてゐる。近英の詩人マシュウ・アーノルドの如き、此點では注目さるべき詩人である。我國の詩歌には、これは比較的少ないやうである。山上憶良の『惑へる情を反さしむる歌』の如き、この例であらう。

父母を、みれば尊し、めこ見れば、めぐしうつくし、のがろえぬ、はらからうから、のがろえぬ、老みいとけみ、友がきの、言問ひかはす、世の中は、かくぞことわり、もちどりの、かゝらはしもよ、はやかはの、ゆくゑしらねば、うけぐつを脫ぎつる如く踏みぬきて、行くちふ人は、石木より、なりてし人か、なが名のらさね。天ゆかば、ながまに〳〵、土ならば、大君います、この照らす、日月の下は、天雲の、むかぶすきはみ、たにぐゝの、さわたるきはみ、きこしをす、國のまほらぞ、かにかくに、ほしきまに〳〵、然にはあらじか。

ひさかたの、天路はとほしなほ〳〵に
家にかへりて、なりをしまさに

（この歌の序に「或有人、知敬二父母一、忘二於侍養一、不レ願二妻子一輕二於脱履一、自稱異俗先生一。意氣雖レ揚二青雲之上一、身體猶在二塵俗之中一、未レ驗二修行得道之聖一。蓋是亡二命山澤一之民。所以指二示三綱一更開二五教一、遣之以レ歌、令レ反二其惑一。」とある。三綱は君臣、父子、夫婦、五教は父義、母慈、兄友、弟恭、子孝をいふ。めぐしうつくしは『古義』によると愍愛である。のかろえぬはのがれられぬの意。老みいとけみは老たるも幼き者もの意。もちとりのは鵐にかいつた鳥で、かゝるの枕詞、かゝらはしものもは歎息の詞。よは助辭、さても拘泥しやとの意である。うけぐつは『古義』によると穿沓で、穿れ破れたるをいふ。沓の破れたるを、うけたるといふこと申昔の日記冊子などにも見えるといふことである。ぬぎつるごとくは脱ぎすつる如くの意。むかふすは向伏で、むかひのかたにはるかにひくゝなりと見ゆの意。たにぐくは蟾蜍のを。さわたるきはみのさはまといふに同じくまわたるきはみ也。きこしをすはきこしめすの意。くにのまほらぞは、『古義』によると、「こゝはたゞ輕く國ぞといふことを、云ひなれたる古語によりて、かく文なしたのだといふ。反歌のなほ〳〵には、『古義』には默々としてあり『代匠記』には直々としてある。なりをしまさには業を爲坐れといふので、にはねと同じく希ふ詞である。）

祭宴抒情詩とは祭日や酒宴等で歌ふ頌歌の意味であつて、わが國では、大昔では、祝詞（のりと）、宣命（せんみやう）などに、又、やゝ下つては、神樂歌や催馬樂などに、この要素を認め得る。又更に下つては、萬歳の歌、鳥追の歌、大黒舞の歌や、又所謂神祇を題材とした歌なども、祭宴といふ條件には缺けてゐるが、この種の抒情詩の要素を認め得るであらう。

(二) 客觀詩

さて次は客觀的詩であるが、これは前にも一言したやうに叙景詩、譚歌、叙事詩の三つに分ち得る。その中の一つである叙景詩とは、自然の風光を自然の風光として、何等の主觀をも加へずに、そのまゝに歌ひ出でたものである。蓋し此叙景詩は、我國の歌に殊に多い。西洋でも自然を詠じたものは澤山にあるが、その多くは自然の風物を叙することによつて、又は自然の對象を借りて、自己の主觀を歌つたものであつて、日本のやうに自然の風光をそのまゝに詠

じたものは甚だ少ない。これ一つは、日本が特に風光明媚のためか、又は、日本人が、特に自然を愛好する國民であるためか、何れにしても、日本に叙景詩の多いことは恐らく世界に類例がないであらう。

尤も自然の風光をそのまゝに詠ずるといふやうなことは、勢ひ人文の餘程進歩した時代において認められることであるから、記紀時代には、純粋の叙景詩は殆んどない。偶々あつても、それによつて自己の感情を吐露したものであつた。眞の叙景詩は萬葉以後である。例へば

天の海に雲の波立ち、月の船
星の林に漕ぎ隠る見ゆ……柿本人麿

の如きを見ると、これはいかにも純眞な自然描寫であることがわかる。天の空に雲が波のやうに浮いてゐる。林のやうに澤山の星がきら〳〵と輝いてゐる。その輝いてゐる星の間に、月は隠見してゐるといふまでゞある。尤も上代には、天地の現象、即ち風、電、雨、雲といふやうなものを、すべて人間と同じやうに生命のあるものと觀じ、それらを驚異の眼で見たところから、所謂人格化

(Personification) といふことが行はれた。卽ち、天地自然の現象を人間と同じやうに取扱ふのである。そしてかやうに自然現象を人間扱ひにする上に、自ら作者の感情の現はれないことはないが、それは單なる自然觀照の餘りになつたものであつて、前に抒情詩の條下に說いた「自然の抒情詩」とは自ら異つたものである。それはとにかく、敘景詩は萬葉以來非常に多い。古今新古今などから、アト・ランドムに四五を擧げて見ると

見わたせば、柳櫻をこきまぜて
都ぞ春の錦なりける……素性法師

朝ぼらけ有明の月と見るまでに
吉野の里に降れる白雪……坂上是則

白雲に羽うちかはし飛ぶ雁の
數さへ見ゆる秋の夜の月……凡河內躬恒

櫻散る木の下風は寒からで
空に知られぬ雪ぞ降りける……紀貫之

おほ空は梅のにほひに霞みつゝ
　曇りもはてぬ春の夜の月……藤原定家
駒とめて袖うちはらふかげもなし
　さのゝわたりの雪の夕暮……同

等の如きである。

近代では俳諧の與謝蕪村、歌人香川景樹及びその桂園一派には、叙景詩の秀逸なものが多い。蕪村の有名な、

春の海ひねもすのたり〳〵哉
四五人に月落ちかゝる踊かな
菜の花や月は東に日は西に
むさゝびの小鳥食みゐる枯野かな

の如きその例である。

客觀詩の中の次の形式は、譚歌又は物語歌、卽ち英語の Ballad である。これは、主として事件や物語を詠じたもので、無論作者の主觀の加はる場合も多い

が、單なる抒情詩のやうに、端的にそれを表示するのではなく、事件を物語りながら、それを表示するのである。そしてかゝる物語を主とはしてゐるが、特に、作者の主觀の强烈なのを抒情的譚歌(Lyrical Ballad)といふのである。しかし、その性質上、又その形式上、この譚歌は客觀的詩に屬することは疑ひを入れない。洋の東西を問はず、この譚歌は昔しからあつた。わが國でも短いものはすでに夙く萬葉に見えてゐる。有名な浦島物語や眞間の手兒奈の物語や竹取の翁の歌などすべて譚歌である。下つては淨瑠璃の始めと云はれる小野のお通の『十二段草子』や、更に下つて明治時代になつては落合直文の『孝女白菊の歌』の類などもこれである。左に『萬葉』の中の浦島の歌を擧げる。

春の日の霞める時に、すみのえの岸に出でゐて、釣船の、たゆたふ見れば、古へのことぞおもほゆる。水の江の浦島の兒がかつ魚つり鯛つりほこり、七日(なぬか)まで家にも來ずて、海界(うなさか)を過(すぎ)てこぎゆくに、わたつみの神の女(をとめ)に、たまさかに、いこぎむかひ、相かたらひ、ことなりしかば、かきむすび、とこよに至り、わたつみの神の宮の、うちのへの、たへなる殿(との)に、たづさはり、二人(ふたり)入りゐ

て、老いもせず、死にもせずしてとこしへにありけるものを、世のなかの愚人のわざもこに、のりて語らく、しましくは、家にかへりて、父母に、ことをものらひ、明日のごと、吾れは來なむと、言ひければ、妹がいへらく、とこよべにまた歸り來て、今のごと、あはむとならば、この篦、開くなゆめと、そこらくにかためしことを、すみのえに還り來りて、家見れど、家も見兼ねて、里見れど、里も見兼ねて、あやしみと、そこにおもはく、家よ出て、三年のほどに、墻もなく、家うせめやも、この筥を、開きて見れば、もとのごと家はあらむと、玉篦すこし開くに、白雲の、箱より出でゝ、とこよべに、たなびきぬれば、立ち走り、叫び袖ふり、こいまろび、足ずりしつゝ、たちまちに、心けうせぬ、若かりし、皮も皺みぬ、黒かりし、髪も白けぬ、ゆり〳〵は、息さへ絶えて、のちつひに、壽死にける、水の江の、浦島の子が、家地見ゆ。

（この一篇の訓み方は、『古義』と『代匠記』とでは大ぶ異つてゐる。こゝでは全部『古義』に依つたのである。すみのえは、『古義』によると、丹後國與謝郡にある地名であるらしいといふ。たゆたふ見れば、釣舟が浪の上に猶豫ふさまを見れば

である。『代匠記』にはとならふ見ればと訓ませ、遠く成りゆくを見ればと解してある。「うなさか」も『代匠記』では「うみきは」と訓ませてある。「いこぎむかひ、相かたらひ」や『代匠記』には「いこぎわしりてあひあとらひ」と訓ませ、「日本紀に誂をアトフとよめるは、いざなふ意なれば、あとらひも然意得べし。字書にかたらふと讀べき義なし」と云ってある。「かきむすび」のかきは添へ詞「むすび」は夫婦のかたらひをすること。『代匠記』には「かきつらね」と訓ませる。とこよにいたりは遠藁山に到りである。「うちのへのは『古義』によると「禁裏の内重になずらへて」いつたもの。「かたくな人」は愚癡の人の意、『代匠記』には「しれたるひと」と訓ませる。「そこらくに」はそこばくにの意。「こともものらひ」は『代匠記』には「こともつけらひ」にしてある。「かためしこと」は堅く約束したことである。「あやしみと」は怪しきに因ての意。との字には意味がない。「家うせめやも」を『代匠記』には「家うせめやと」してあるが、『古義』はこれを難じて「とにては、下に家はあらむと」とあるに重なりて、わづらはしいから、もと訓むべきだと云ってゐる。「ゆりゆり」は後々はの意。『代匠記』には「ゆなゝゝ」と訓ませてゐる。そして「此詞は、此外にいまだ見及ばず、推量するにはていゝはと云へる意なるべし」と云ってゐる。

浦島の傳說は『日本書紀』『丹後風土記』その他にあるが、こゝに擧げたのは、この作者が、浦島の家の跡と語り傳へられたところがあつて、それを見て浦島傳說を思ひ出して詠じたのである。卽ち傳說をそのまゝに物語つたので作者がそれに對して、何等の主觀をも加へてゐない。譚歌として、わが國上代を代表する最も上乘な作と云つてよいであらう。尙、これと竝べ稱せられる眞間の手兒奈の歌をも左に擧げて置く。これは下總國葛飾郡の手兒奈といふ美人の傳說をそのまゝ詠じ出でたものである。

鷄が鳴く、吾妻の國に、古へに、ありけることと、今までに、絶えず言ひ來る、勝鹿の、眞間の手兒奈が、麻衣に、青衿つけ、ひたさ麻を、裳には織り着て、髮だにも、掻きは梳らず、履をだに、着かず歩けど、錦綾の、中にくゝめる齊兒も、妹に如かめや、望月の、滿る面輪に、花のごと、咲て立てれば、夏蟲の、火に入るがごと、水門入りに、船こぐごとく、ゆきかぐひ、人のとふとき、いくばくも、生けらじものを、なにすとか、身をたなしりて、浪の音の、さわく湊の、奥津城に、妹がこやせる、遠き世に、ありけることを、昨日しも、見けむがごとも、おもほゆる

かも。

「鶏が鳴く」は、鶏はあかつきに鳴くものであるから、「あかつき」のあにかけていふ。勝鹿は、下總國葛飾郡。手兒奈はかほよきむすめをいふ。「あをえりつけて」な『代匠記』は「あをくひつけて」と訓ませ、『略解』は「あをおび」と訓ませてある。こゝでは『古義』による。「ひたさ麻を」の「ひた」は「ひたつち」などいふ如く、「ひたすら」の義、さは添へことば。ひたすらの麻をそのまゝ裳に織りて着くるといふ義。粗末な衣裳の意である。齊兒は『古義』には真家（ウマヒト）の女を云ふとある。真家の娘である。「望月の」は「滿（た）れる」の枕詞。「面輪」は『代匠記』に「佛を讃歎する詞の中には、面輪圓滑如二滿月一と云へり。輪は車輪などの如く圓滿して缺たる處なき意なり」とある。「ゆきがゝひ」（歸香具體）については『古義』次の如く云ふ。「本居氏ヨリカグレとよみて、香具禮は、婚をする古言なりと云れど覺束なし。又歸は歸依とつらぬる字なれば、ヨリとよまむはさることながら、此集中にはユクと訓べき處のにみ用ひて、ヨリとよむべき所につかへることなし。心を付て考ふべし。今按ふに、具禮は賀比の誤にてユキカヒなるべし」「いけらじものを」を『代匠記』には「いけらぬものを」と訓せてゐるが『古義』には、さう訓むべきでないと云つ

てゐる。「なにすとか、身をたなしりて」の「なにとすか」は「何とか云むが如し。かは「知りて」の下にめぐらして意得べし」(『古義』)「今按、是は女の思ひ取て身を投ろ意を云へば、ナニストカの點は叶はず、ナニセムトカと讀むべし。幾時も生ぬ物故に、我故に多くの人々を爭はせて何かせむと思ひてか身を捨つらむとなり」(『代匠記』)「奥津城に妹がこやせる」は「こゝは葬埋たるうへをもていひたるにて、實は身を投て死たるを云り。何と心得てか、かやうに身を投たるぞ、となり。「こやせる」は臥給(フシタヘ)へるを云むが如し。上古の名高き美人なりければ、敬ひて云へるなり」(『古義』)昨日しも云々は『古義』に曰く「しもは、數ある物の中を、とりたてていふ辭なり。こゝは多くの年月日時のあるが中にも、昨日ありし事の如くおもはるゝよしなり。されば、遠き代のことなれば、さはあるまじきに、きのふまのあたり、わが見けむことのやうに、ことあたらしく思はれて、さても深くなげかゝる事哉となり」と。

西洋では、ウォールタア・スコット(Walter Scott 一七七二―一八三二)の有名な『湖上の美人』(The Lady of the Lake)の如きその最もよい例である。

次は叙事詩である。叙事詩とは、ある結構から成つた外界の物語を、客觀的

に歌つた詩で、イギリスの詩人ポープ(Pope 一六三八―一七四四)はこれを「秩序立てられた自然」(Nature methodized)と云つてゐる。卽ち自然の出來事を、秩序を立てゝ歌ひ出づるの謂である。そして叙事詩は、多くは英雄偉人の業蹟を傳へ、併せてその時代の繪卷物を展開するを常としてゐる。西洋ではビオウルフ物語(Beowulf)やホオマア(Homer)の『イリアッド』(Iliad)『オデッセイ』(Odyssey)やミルトン一代の傑作である『失樂園』(The Paradise Lost)等が叙事詩の代表であり、日本では『平家物語』『太平記』『源平盛衰記』など何れもその代表と云はれてゐる。外國の例は、しばらく措き、日本のこれらの作品の中では「平家物語」を以てその白眉とする。平家物語は大體は散文であるが、そこには律語に近い句調がある。もとは平家琵琶に合せて拍子を取つて語られたものだからである。

『平家物語』は見樣によつては譚歌が數多く集つたものといふことも出來る。すなはち、その中の祇王祇女のこと、有王島下りのこと、袈裟御前のこと、文覺勸進帳のこと、忠度都落ちのこと、横笛のこと、維盛出家のこと那須の與一のこと

重衡きられのこと、小督の局のこと等は、それ自らでは一種の譚歌である。しかし、かういふ數多くの譚歌を、包んでゐるものは、實にその當時の時代的雰圍氣である。『平家物語』の書き出しの有名な文句「祇園精舍の鐘の聲、諸行無常の響きあり。沙羅、双樹の花の色盛者必衰の理（ことはり）を顯はす。奢れる者久しからず、たゞ春の夜の夢の如し。猛き人も遂に滅びぬ、偏に風の前の塵に同じ。」といふ文句の中に現はれてゐる願求淨土、厭離穢土の厭世的人生觀を基調とした其頃の哀愁的世相、がさながらにこの作に描き出されてゐる。この點がこの作をして本邦叙事詩の代表たらしめる所以である。『太平記』にも、例へば俊基朝臣の東下りとか、新田義貞と匂當内侍との戀愛事件とか、高貞の妻と高師直の事件とか、その他譚歌として興味あるものも數多くあり、且つそれを包むにその當時の時代的雰圍氣を以てしてゐる點で、『平家物語』と似たものであるがその中に味はれる詩味は遙かに平家に劣つてゐる。

前にもその名を擧げたハドソンはその『文學研究手引』に於いて、叙事詩を「成長の叙事詩（Epic of Growth）」「藝術の叙事詩」（Epic of Art）の二つに分けてゐる。「成

長の叙事詩」とは、主として古代傳說や民謠などが相集り自ら發達して叙事詩の形ちをなしたもので、多くは誰れの作であるか、作者も明かではない。いつとはなしに、又、誰れが作つたといふこともなしに、自然にその民族の間に創造された叙事詩であつて、例を擧げると、イギリスでは『ピオウルフ物語』ドイツでは『ニイベルンゲンリイド』(Nibelungenlied) の如き、又ホオマアの『イリアッド』『オデッセイ』の如き、何れもこれに屬する。『イリアッド』や『オデッセイ』は、尤も、普通にはホオマアの作となつてゐるが、ホオマアといふ詩人のあつたかないかも實は疑問であり、殊に『オデッセイ』の方は『イリアッド』とは別な作者の筆になつたものとして、今日では新しく說明されてゐるから、明かにこの「成長の叙事詩」に屬すべきものと見てよい。序でながらこの『イリアッド』はトロイとギリシャの戰ひを叙したもので、トロイの一少年がギリシャ第一の美人ヘレンを誘惑して連れて行つたことから、兩國の確執となり、つひに十年に亙る戰爭となるその物語であり、後者『オデッセイ』はこのトロイ戰爭のつゞきで、ユリシイズといふギリシャの代表的英雄を主人公とした悲劇的物語である。この

二つとも叙事詩としては、古來人口に膾炙した名篇である。

「藝術の抒事詩」の方は、ハドソンの解釋に從ふと、「ある一人の天才が、その時代の學問の最高標準に立つて、叙事詩としての從來の形式を集大成したもの」であつてミルトンの『失樂園』の如きが、それであるといふ。ハドソンは、「成長の叙事詩」と「藝術の叙事詩」との區別について、更に進んで大體次のやうに説いてゐる。その題材が、古來の傳説や神話であるのも、超自然的な人物や事件が自由に取扱はれてゐるのも、二者同じである。たゞ二者の混ずべからざる區別は前者にあつては、その題材が、傳説のまゝ神話のまゝであるに比して、後者はその作者が、それを十分に學問的に考證をしたり、又は、自分の詩的興味からそれを別なものに作りかへるといふ點にある。言葉を換へていふと、前者は、生のまゝの題材をそのまゝに歌つたものであるが、後者は、それを、作者その人が自由に改造して、その作者獨自のものとしたその題材を歌つたものである。從つて、前者「成長の叙事詩」は、常に清新であり、潑溂として、素朴で、單純であるに比べて、後者「藝術の叙事詩」は、常に學問的であり、好古的であり、學者的であり、模倣

的である。

ハドソンは上のやうに説いてゐるが、面白い解釋である。『平家物語』などは上の解釋に從ふと、その何れにも屬しない、寧ろその中間のものだと云つてよいのである。尙、前に擧げた『詩學提要』の著者ガムメエルが、叙事詩の一般特質として擧げてゐるところを左に採錄して置く。叙事詩並びに戲曲と比較して甚だ肯綮に中つてゐる。

一、叙事詩は、單に「想像」と「追懷」とにたよらなければならない。それは、抒情詩が現在を取扱ふに比べて過去を取扱ふ。作家が個人として叙事詩に關することは稀である。叙事詩に於ては歌を歌ふ人は、その歌ふところのものゝ一部分であるが、抒情詩に於てはその詩そのものがその歌人の一部分である。近代の詩は一種の製造品たる觀がある。少くも造られたといふ觀がある。叙事詩は一種の成長(growth)である。それは嘗つてあつたこと(歴史)又は、あつたと人々が考へてゐること(傳說又は神話)の上に基礎を置く。叙事詩は、大抵歌はうとしてゐることを語ることによつて始つてゐる。ア

キレスの怒りにしても、ユリシイズの放浪にしても皆さうである。

二、叙事詩は構造に於て單純である。それは、聽衆を、一定の目的に誘ひながら、滑かな流れを棹してゆくものでなくてはならない。

三、叙事詩は道德を強調しない。それは物語を語る。そして道德はその物語の解決の中に自ら含まれてゐる。アリストオトルが云つたやうに、叙事詩は單に單純な、完全な、行爲を表現するものである。その行爲には何等の註解も必要ではない。

四、叙事詩は短時間の中にその行爲を集中する。『イリアッド』に於ては、重要なる出來事は數日間に起つてゐる。たとひ、その題材であるトロイ戰爭は十年間つゞいてはゐるが。又『オデッセイ』に於ては、重要な出來事は、六週間のことである。

五、叙事詩の特質――上に比べてやゝ重要でないが――の一つとして挿話(Episodes)愛好といふことを擧げることが出來る。挿話は、その詩の中心の筋には、一見必要でない物語であるが、しかし實際には、その本

筋のある部分と必然的に結びつけられるものである。『エ、ニイド』(Aeneid)に於けるトロイ破壊の物語の如き、挿話の其好例である。

六、事件の記載されてゐないその頃のことについての歌ひ手の記憶は殊に強かつた。又屢々、彼れは卽席に章句を創作した。そこで彼れは、歌ひながら、時々休息する必要に迫られる。同一の章句が時々繰りかへされるのはこのためである。『オデッセイ』などに殊にこの繰りかへしがある。從つてそこには、一定の特殊な形容詞や言葉づかひやらがあつて、やがてそれらは後には叙事詩特殊の形式となるやうになつた。たとへば「葡萄酒のやうに暗い海」といふ言葉や「海」のことを「鯨の途」などいふのは、叙事詩に於て常に使はれてゐる文句である。

七、叙事詩は對話(Dialogues)を好む。對話は、元來が戯曲の要素であるが、これを用ゐることによつて物語が一層生き〳〵したものとなる。

八、最後に、吾々の記憶しなければならないことは、叙事詩は、全體の行爲を物語るのが主で、個々の特殊な性格について語ることが主ではないといふ

ことである。戯曲に於ては、その反對に行爲は作中の人物によつて決定されるから、戯曲に於て最も大切なのは作中の人物又は性格であるが、叙事詩はこれと異つてゐる。

これがガムメエルの叙事詩論の大意である。

以上はガムメエルの『詩學提要』によつて、詩を主として内容的に分類したのであるが、わが國の詩すなはち歌には、又、主として形態的に（内容的にも問題にはなるが）歌特有のものがある。その重なるものを擧げると、短歌、長歌、旋頭歌、今様、連歌、俳諧等である。短歌はいふ迄もなく五七五七々の三十一字から成つた歌、長歌は五七、五七、五七、と續けて行つて、七五七、又は五七七で終らせる歌である。短歌長歌の例は上に屢々擧げて置いた。尤も、これは形式上の區別で内容的には同じものであつて、田中芳樹の『古風三體考』には「古人は後世のごとく、數百言にもいひつくしがたきことをも、たゞ三十一言のうちによみこむるなどやうの、こちなくくるしき巧みをばせず、よりくるまゝに言の葉につらねて、長き思ひは長歌（ナカウタ）になし、短きおもひは短歌（ミジカウタ）にせり。されば長歌と短歌と

は、長短のけぢめのみにて同體なりけり」と云つてゐる。

旋頭歌は、普通の短歌より一句多い。すなはち五七七五七七の六句である。頭の五字から起り、尾の七字にて結び、また、頭の五字から起つて、尾の七字にて結ぶので頭を旋らすといふ意味で旋頭歌といふのである。又、この旋頭歌は混本歌とも云ふ。『古風三體考』に曰く、「旋頭歌混本歌は同物異名なり。旋頭とは尾句を頭句に旋らして等しきより出たる名なり。混本とは、末句を本句に混へて等しきより出でたる名なり」と。この歌體は古くからあつて、萬葉七の巻には二十四首を連載してゐる。次の如きその一例である。

春日なる三笠の山に、月の船出づ
みやびをの、飲む杯に、かげの見えつゝ

今樣は、七五の句を四句並べたもので、稀には五句のものもある。もと管絃に合せて謠つたものである。次の如きである。

蓬萊山には　千とせふる　萬歳千秋　かさなれり　松の枝には
鶴すたひ　巖の上には　龜あそぶ……祇　王

連歌は一首の歌を二人で合作することを云ふ。普通には古事記にある日本尊命の「にひばり筑波をすぎて、いくよか寝つる」に答へた炭焼翁の歌「かゝなべて、夜には九の夜、日には十日を」といふのが濫觴であるといつてゐる。萬葉以後には、短歌の上句を唱へて下句をつぎ、或ひは下句を擧げて上句を加へるといふことがおこり、更に後には、これを次々に接續して行つて、少くも數十句多きは一千句一萬句といふやうに多くの人で合作することゝなつた。

俳諧は、普通には連歌から出たとなつてゐる。しかし『風俗文選』の『俳諧頌』によると「はひかいもと和歌の一體にして、神代よりはじまり、更に連歌より出でたるにあらず」といつてゐる。又『古今和歌集』の序には俳諧歌の名稱があり『古今和歌集打聽』には「俳は雜(ザフ)戲也、諧は和(クワ)也、合(カフ)也と云て、をかしきたはれ言をいへり」とあつて、滑稽歌の意味である。しかし、『俳諧題叢』によると「此俳諧といふものは、上つ代の片歌に似て片歌に非ず、中昔の戲れ歌に似てたはふれうたにあらず、連歌に似て連歌に非ず、句の數を片歌により、心を戲れ歌に假り、續けざまを連歌にならひ、其名を古今集の俳諧歌に基きて別の一つの心やり草なり」と

云つてあつて、俳諧は、それ自らが前から獨立した形式だといふ説もある。しかし、その起源は、どうであらうとも、俳諧はわが國近世の最も重要なる民衆詩であることは疑ひを入れない。前に擧げた『俳諧題叢』にも。

「其の言出づるを見れば、見るもの聞くもの、天の下にあらゆる千萬のこと、強て詞を擇ばず、たゞ言にも、文字聲のまゝにも、鄙び言にも國ぶり言葉にも、心に思ふまゝを言出づるなれば、學なき賤が口の端にもかけやすくして、自ら天の下に誰言はぬ者もあらぬやうにはなりにたるべし」

と云ひ「今世の中にして、高き卑しき、老たる若き、男女を限らず行はるゝすさび業は、今の俳諧といふものになんありける」と云つてゐる。

日本の詩歌の形式上のこれらの區別、その内容的特徴、並びにその時代との關係等は、自ら稿を改めて論ぜらるべき問題であること云ふまでもない。

第二章　戲曲

戲曲の要素――アリストオトルの戲曲論――ガムメエルの『詩學提要』所說――「行爲」と「性格」――「三一致」――戲曲の構成――「原因」と「展開」と「頂點」と「大團圓」と――「事件」と「環境」と――「三一致」に對するユウゴオの反駁――

(一)　悲劇

悲劇の語義――起源――悲劇原因の二種――「過失」と「犯罪」――古代悲劇と近代悲劇――アリストオトルの悲劇論――その六要素――「筋」の二種――「急轉」と「認知」――「筋」構成上の問題――その性格論――

(二)　喜劇　附　悲喜劇

喜劇の語義――アリストオトルの喜劇觀――エマルソンの說――可笑味の意

義――メレディスの說――ベルグソンの說――喜劇の社會的意義――喜劇の二種――「笑劇」――悲喜劇の意義――

(三) 我國の戲曲

謠曲――謠曲と猿樂――『松の落葉』の說――謠曲の題材――謠曲の文學的價値――狂言の意義――『訓蒙圖彙』と『近代世事談』の說――淨瑠璃――淨瑠璃の起源問題――淨瑠璃の世界――『傳奇作書』の說――歌舞伎――歌舞伎の起源問題――『江戶砂子』の說――歌舞伎劇の複雜性――坪內逍遙博士の說――歌舞伎劇研究の興味――

戲曲は英語で Drama とも又は Dramatic Poetry ともいふ。見樣によつては、叙事詩と抒情詩とを一しよにしたものである。といふのは、叙事詩は前にも述べた通り、過去を取扱ひ抒情詩は現在を取扱ふものであるが、戲曲は、過去を現在にして吾々の眼の前に示すものであるからである。戲曲の事件は叙事詩的基礎の上に立つてゐる。こゝに戲曲の客觀性がある。しかし戲曲の中に

描かれる種々の人物(characters)は、何れも自己の主觀を吐露するものであるから、こゝに戯曲の主觀性がある。かやうにして戯曲は、主觀兼客觀の詩だといふことが出來る。又、全體が抒情詩的部分から造られた一種の叙事詩だといふことも出來るのである。

戯曲についてはアリストオトルはその『詩學』の中で次のやうに述べてゐる。曰く、詩は元來人間の性情に基く二つの原因から生れる。一つは人間の模倣本能で、これは小兒の時から人間の持つてゐる本能である。この本能のあるがために人間は他の動物と異つてゐる。今一つは、人間には模倣されたものに喜びを感ずる本能がある。これは經驗の證明するところで、たとひ對象そのものは、吾々の眼に苦痛を與へるものであつても、その模倣、例へば人間の死體そのものは苦痛を與へるものだが、その模倣たる繪畫は吾々に喜びを與へる如きである。蓋し詩人は模倣者である。戯曲は行爲による模倣(Imitation by Action)であり、叙事詩は律語による模倣(Imitation by Verse)であると。即ち、こゝでいふ行爲の模倣といふのも、結局、詩人が作中人物によつてその人物の行

ひさうなことを模倣するの謂である。同時に、戯曲が、いかに叙事詩のやうな物語本位のものと異つてゐるかゞわかるのである。

かやうに戯曲においては「行爲」といふことが、重大な要素となつてゐる。そして、この要素の原始的狀態である身振物眞似は、前に、詩の起源の時にも述べた通り、最古の藝術形式であつた。しかし、この最古の藝術形式である身振物眞似が、やゝ複雜になつて、ある事件的行爲の形を取るやうになつたのは、はるかに人文の進んだのちで、さま〴〵な宗教的祭祀が行はれるやうになつてからである。所謂ギリシャ劇が、ディオニソスの祭と共におこり、所謂近代劇が初期基督教の教會の儀式と連關しておこり、日本の演劇が神樂と共におこつたのは、何れもこのことを證明してゐる。

ガムメエルの『詩學提要』によると、戯曲の二大要素は、「行爲」と「人物」又は「性格」とである。優れた戯曲にあつては、この二つは巧妙に調和されてゐる。行爲はその行爲を行ふ人物によつて形られなければならぬ。この行爲と性格とについては、ギリシャ劇と近代劇とで、その力點の置き方を異にしてゐる。前者

にあつては、行爲が、大がゝりで、其行爲の源因となるものは、どうともしがたい一種の宿命で、作中人物はその宿命から逃れようといかに跼いても、結局は無駄であるといふやうになつてゐるが、近代劇では、個々の人物が中心興味になつてゐて、「行爲」は、その人物の「性格」が齎らした結果であるといふやうになつてゐる。そして沙翁は、このギリシャ劇と近代劇との長所を最もよく調和した第一人者と云はれてゐる。

ガムメエルは、上のやうに說き、更に戲曲構成の法則を論じてゐる。それによると戲曲を構成する上に最も大切なのは「行爲の一致」(Unity of Action)すなはち、筋又は事件を一つの目的の下に統一することである。これは必ずしも事件が一つでなければならないとか、主要人物が一人でなければならないとかいふ意味ではない。事件はいかに多くともよい。又、主要人物は數人あつてもよい。たゞそれが一つの目的に統括されなければならないといふ意味である。

第二は「時の一致」(Unity of Time)第三は「所の一致」(Unity of Place)である。この

三つの一致を名づけて「三一致」(The Three Unities)と云ふのである。この第二と第三は、第一ほどには重要ではない。時の一致とは、廿四時間内の出來事でなければならないといふのであり、所の一致とは、事件は同一場所で起らなければならないといふのである。沙翁は、第一の「行爲の一致」だけは遵奉したが、第二第三は自由に破壞した。そのために、此三一致を金科玉條と信奉してゐるフランス、古典派の批評家達からは沙翁は散々に惡罵された。(第四篇「文學批評論」第二章「客觀的批評」參照)それはとにかく、この「三一致」を嚴格に墨守しなければならないとするのは、愚かしいことである。しかしながら「この三一致の精神に注意を拂ふことは重要なことである。あらゆる劇作家はこの三一致の精神によつて調整されなければならない。就中「行爲」の精神は重大視さるべきであるが、他の「時」も「所」も或る程度迄は重要視さるべきである。

ガムメエルは、かやうに說き、更に、戲曲構成上、この三一致以外の法則一二について述べてゐる。それによると、先づ、行爲又は事件はそれ自らで完結されなければならない。そして、このためには、戲曲全體が、有機的に組立てられな

ければならない。そして又そのためには「原因」(Causes)があり、「展開」(Development)があり、頂點(Climax)があり、それから、結末すなはち大團圓(Denouement)がなければならぬ。そして、この大團圓は、悲劇においては、常に死(death)であるが、喜劇においては、その大團圓は、大抵の場合、結婚(wedding)である。悲劇の方では、その結末の豫感が、全篇に漲つて居るのが普通であり、喜劇の方ではその結末が唐突な驚駭であるのが常である。但し、誤解のないために一言して置きたいのは、「頂點」と「大團圓」とは異つたものだといふことである。たとへば沙翁の悲劇『オセロー』では、「大團圓」は主人公オセロの死であるが、劇の「頂點」は、オセローが、其妻デスデモナの不貞を疑つて怒りに燃えるところである。

ガムメエルは、次に、曰く、行爲又は事件は、あり得べきことでなければならない。尤も、あり得べからざることではあつても、その行爲や事件とよく調和したものであるならば、許され得る。たとへば劇の中に出て來る幽靈の如きは筋や事件と調和してゐる限り、ゆるされることである。また、事件の環境(surroundings)も一致してゐなければならない。それらの環境は必ずしも年代記

式に忠實であることを要しないが、全體の事件と、よく調和してゐることが必要である。

ガムメエルは上のやうに說いてゐる。大體において肯けることである。尤も、如上の法則を萬能とすることは無論よろしくない。フランスの文豪ギクトル・ユウゴオ（Victor Hugo 一八〇二―八五）が、その長篇史劇『クロムエル』（Cromwell）の序において、その當時、如上劇の三一致說の萬能であつたことに反對して、「時の一致は、場所の一致と共に無意味である。二十四時間內に無理やりに押込まれた行爲は、玄關に押込まれなければならない行爲と同じやうに矛盾したものである。一切の行爲は、特殊の場所を必要とするやうに、適當の時間を必要とする。しかるに、時間の同一使用分量をあらゆる事件の上に與へ、一切のものゝ上に、同一の制限を加へるといふことは、誰れの足にでも、同一の草履をあてがはうとする靴屋と同じく笑ふべきことである」と云つてゐるのは確かに眞理である。しかし、ガムメエルも云つてゐるやうに法則の精神には十分留意することを要する。

(一) 悲劇

さて戯曲には、大まかに見て、悲劇、喜劇、悲喜劇の三つがある。

悲劇(Tragedy)は、もとギリシャ語のtrago(goat)といふ語から出て「羊の歌」(goat-song)といふ意味であると云はれてゐる。昔、ギリシャでディオニソス祭の時に唱歌者の一團は羊の皮を着て歌つたものであるが、この合唱團から演劇が發達したので、それがいつの間にかギリシャ初期の演劇の中心であつた「悲劇」といふ言葉となつたといふのである。事實、ギリシャの初期には、喜劇よりも悲劇が遙かに重んぜられてゐたもので、アリストオトルなども「詩人は模倣者であるが、詩人自らの性格に從つて、より高尚な行爲と、より高尚な人々とを模倣するものと、その反對なものとが出來る。前者は悲劇作家となり、後者は喜劇作家となる。一體喜劇の中心となる笑ひ、卽ち「笑ふべきものは醜きものゝ一種である」と云つてゐる。悲劇と喜劇とについてのアリストオトルのこの

見解は決して當を得たものではないが、ギリシャ時代にはいかに悲劇を重んじたかを知ることが出來る。

さて悲劇とは、一言で云へば人間の意志が運命と戰つて、その戰ひに敗れるといふことを題材としたものである。これには大抵中心となる一人物がある。(尤もそれは一人物でなく一群の人物である場合もある。)卽ちこの中心の一人物が、運命と戰つて敗れるといふのが悲劇の題材である。そしてこの一人物の運命と戰つてゆくその動機は、主人公の過失から起るのと、主人公の犯罪から起る場合と、二つの場合がある。前者は例へばシエークスピアの四大悲劇の一つである『オセロー』(Othello)後者は、同じくその四大悲劇の一つである『マクベス』(Macbeth)などにその最もよい代表を見る。しかし、何れにしてもその結末は不幸に終るのである。(沙翁の四大悲劇は以上の外に『リア王』(King Lear)と『ハムレット』(Hamlet)の二つである。)

悲劇の觀者に及ぼす效果は、アリストオトルも云つてゐるやうに「憐れみと恐れ」(pity & fear)との感情を喚起するにある。言葉を換へていふと、運命の嚢

牲となつたその主人公に對する同情と、それと同じやうな運命に吾々も陷りはしまいかといふ恐れと――この二つの感情を觀者の心の中に喚起するにある。そして、かういふ感情は、吾々の精神を高め、より卑少な、より無價値な思想から、吾々を清めるのである。卽ち悲劇は精神上の一種の淨化作用を齎すのである。

又、悲劇には古代のギリシャ悲劇と近代悲劇とによつて些か趣きが異つてゐる。近代悲劇の方は、古代悲劇よりも餘程複雜であつて、たとひ劇の結末は不幸に終り、悲慘に終るとしても、そこには尙一縷の望みがあつたり絶望の眞夜中を過ぎて、後の夜明けの氣分があつたりする場合が多い。例へば、『詩學提要』の著者ガムメエルの指摘してゐるやうに『ハムレット』の悲劇の結末にフォティンブラスが亂れた一國を平定して平和を齎らすといふことが暗示してあつたり、『マクベス』ではマルコルムが正義の凱歌を奏したり『ロメオとジュリエット』(Romeo & Juliet)では、ロメオとジュリエットの死によつて、今迄の不仲な兩家が和睦するといふことが暗示されてゐる如きがそれである。又ロオ

ェル(Lowell 一八一九―九一)は古代悲劇と近代悲劇との區別を論じて「古代悲劇の動機は大抵その外にあり、近代悲劇のそれはその中にある」と云つたのも面白い觀察である。

序でながら、こゝにさし挾んで置きたいのはアリストオトルの悲劇要素論である。これはその『詩學』の重要部分をなすものであるばかりでなく、後の客觀的批評の標準となつたものであるから、こゝにその一節を紹介するのも無意義ではあるまい。

アリストオトルは、悲劇には六つの要素があると考へた。第一は筋(Plot)第二は性格(Character)第三は措辭(Diction)第四は感情(Sentiment)第五は場面(Stage-representation)第六は音樂(Music)――この六つである。筋は事件の結合を意味し、性格は、依つて以て人物の性質を特色づける所以のものを意味し、措辭は、人物の思想感情の云ひ廻し方を意味し、場面とは、背景、衣裳その他舞臺面一切を意味し、音樂とは、合唱(コーラス)に合せて奏する音樂を意味する。この中、アリストオトルが、最も重大に考へたのは、始めの二つで、その二つの中でも、とりわけ第一の

「筋」を重大視して、これこそ悲劇の「終局の目的」でもあり「魂」でもあり「中心の原理」でもあること、あたかも「意匠」が、畫家に取つてさうであるに似てゐると云つてゐる。

さて「筋」には二種類ある。單一の筋(Single Plot)と複雜の筋(Double Plot)の二つである。前者は、事件の因果關係が、平明に、繼續的に發展する筋であり、後者は急轉(Revolution)と認知(Recognition)とを伴つた筋である。「急轉」とは、事件が、急激に反對の方向へ向つた場合、例へば、今まで幸福であつたものが、急に不幸の方へ轉下し、而もそれが、當然の因果關係によつてなされたもの、言葉を換へていふと、一種の蓋然性(Probability)を伴つたものである。ソフォクレスの『エヂポス王』(Œdipus)の如き、そのよい例である。又「認知」とは、幸福もしくは不幸へと運命の定められた人物が、今まで、知らなかつた人間關係、殊に骨肉の關係を知つて、その反對の運命となるといふ意味で、急轉は常に認知を伴つてゐる。優れた悲劇は、多くはこの「複雜な筋」のものである。

アリストオトルは、次に進んで筋を構成する場合、どういふ點を注意すべき

か、どういふ點を避くべきかといふことを論じてゐる。それによると、悲劇は前にも述べたやうに「憫れみと怖れ」の感情を喚起させるものであるから、そのためには避くべきものが三つある。

一、善人が幸福から不幸に陷つてゆくところを見せてはならぬ。何となれば、これは憫れみと怖れの感情を喚起することの代りに嫌忌の感情を喚起すからである。

二、惡人をして不幸から幸福に移らしめてはならない。蓋し、惡人が、不幸から幸福に移るといふことは、悲劇本來の性質に最も緣遠いばかりでなく、かくの如きは、吾々に何等の同情をも、憐れみをも怖れをも起させないからである。

三、徹底的な惡人が、幸福から不幸へ陷るのを見せてはならない。といふのは、元來、憐れみの感情は、作中の主人公が、それに値しない不幸(undeserved misfortune)に陷つた場合に起るものであり、怖れの感情は、その主人公が吾々と同じ人間であるといふ場合に起るものだから、主人公が吾々と異つ

た徹底的な惡人である場合には、同情も憐れみも怖れの感情も起さないからである。

アリストオトルは、次に、性格について說をなして謂へらく、悲劇は、よりよき人間を模倣するのであるから、悲劇作家は、優れた肖像畫家の手法を學ばなければならない。すなはち、優れた肖像畫は、客觀的特徵を寫すと同時に、實物よりもそれを美しく描くのであるが、同樣に、悲劇作家は、その作中人物を、それが性格上の弱點を持つた人間の場合にも出來るだけ、それを善良な人として描かなければならない。これについて四つの條件が必要である。第一は、人物の性格は相對的な意味で善良でなければならぬ。女は男よりも劣等であり、奴隷は更に劣等であるが、それでも、作中人物としては善良でなければならぬ。第二は、性格を適合させ(to appropriate)なければならぬ。例へば、勇敢な性格の人物を描く場合に、それが女であつてはならぬ。又、女が立派な議論を吐いたりするのも適當ではない。第三は、類型的でなければならぬ。第四は矛盾なきものたらしめなければならぬ。

アリストオトルは上のやうに説いてゐる。性格問題において、婦人をかやうに蔑視したのは、當時のギリシャが婦人を蔑視してゐたからであつて、今日の眼で見るべきではないが、その點を除けば、とにかく當時にあつてこれだけに悲劇の條件を論じたのは、たしかに卓見であつたに相違ない。と、同時にずつと後年まで、これらの條件が演劇評論の標準となつてゐたのも無理でなかつたと云はなければならぬ。

(二) 喜劇 附悲喜劇

喜劇は悲劇に對する言葉である。喜劇もやはり、ディオニソス祭の合唱團の歌ふ歌や、その合唱團の人々の嘲笑に値するものを、コメデーと云つたところから起つたものだと云はれてはゐるが、この言葉の起源は悲劇ほどにはつきりはしてゐない。又、時として曖昧に用ゐられることもある。ダンテ(Dante)一二六五―一三二一)の有名な『神聖喜劇』(Divine Comedy)の喜劇は、たゞ悲劇で

ないといふ意味、卽ちその結末が不幸に終らないといふ意味に過ぎない。しかし悲劇と對照して用ゐられる場合には、個人が生活の紛雜と錯綜とに打克つて、その結末が幸福に終るのをいふのである。

喜劇は、前にも一言したやうにアリストオトルの『詩學』では價値低く見られてゐた。そしてアリストオトルの『詩學』は、西洋における藝術論の根柢であつたゞけ、永い間喜劇は悲劇に比して低く位づけられてゐた。喜劇の價値の偉大であることの力說されたのはむしろ近代のことに屬する。喜劇の取扱ふ情緒は云ふ迄もなく「可笑味」である。そしてこの可笑味が、喜劇の中心情緒であるといふことについては、エマルソン (Emerson　一八〇三―八二)の『喜劇論』などにもすでに說かれてゐる。それによると、すべて、正しいこと、眞であることを實行すべくして、而もそれをしないために良心の咎めを受けるといふことは、その事に實際の利害を持つてゐる人には悲劇的ではあるが、知的な人に取つては滑稽なことである。そして吾々の同情心は、時として、かういふ滑稽な事實を知的に感知することを妨げることもあるが、しかし、いかなる愚かし

いことでも、いかなる惡德でも、吾々の道德的同情心の關知しないところ——相當の距離から觀察する時には笑ふべきものとある。喜劇はこの笑ふべきもの、卽ち矛盾に對する知的な人の認知であると。そして人生の矛盾や撞着——笑ふべきことを認知することが何故に價値があるか。卽ち喜劇が何故に價値があるかといふことについてはイギリスのジョルヂ・メレディス(George Meredith 一八二八——一九〇九)の『喜劇論』(Essay on the Idea of Comedy)やフランスのベルグソンの『笑ひ』(Luglter)等を見逃してはならない。メレディスは、喜劇的精神(Comic Spirit)を以て、すべて非社會的(アンチ・ソーシャル)なものに對する武器であると思惟し、同時に喜劇を、笑ひを以てそれ自らを保護する社會そのものであると解釋してゐる。そして、喜劇のあり得ないところ文明もあり得ない」と極言してゐる。

ベルグソンの喜劇論は、同時に笑ひの哲學である。彼れは笑ひの社會的意義を說いて次のやうに云つてゐるが、かゝる笑ひを根本の要素とする喜劇が社會的にいかなる役目をするものであるかは自ら明かである。

「人生と社會とが、われら個人から要求するものは、現在の境地の輪廓を辨別することのできるやう常に緊張してゐる注意其物である。それはまたわれらを社會と人生とに適合させるやうにする精神と肉體との一種の彈力性である。緊張と彈力、これこそ生活が對立させ、相補充するやうにさせてゐる二つの力である。それが若し肉體に甚しく缺けると、そこで種々の災難不具疾病が起るのである。それが精神に缺けると、あらゆる程度の心理上の種々の缺陷、あらゆる種類の精神病が起る。尙それが性格に於て不足すると、貧困の源となり、時には罪惡の機會となるところの社會生活上の深刻な不適合となるのである。存在の嚴肅に對して關係のあるこれらの弱點が一度排除せられると、(所謂生存競爭場裡に於てそれらは自滅を目指して進んでゐる)人間は生活して行けるばかりで無く、しかも、他と共同の生活を營むことができる。ところが、社會は尙それ以外のことを要求する。社會は唯生活だけをもつて足れりとするものではない。社會は立派な生活を營むことを欲するものである。それで社會の怖れることは、われら各

個人が生活の核心に關することに注意を用ひることをもつて滿足して、其餘は既成習慣の容易な自動性に委ねて一向わが身を構はないことである。また社會の虞れることは、社會を構成する各員が、甲は乙の中へ、乙は丙の中へと、漸次精確に挿入せられる意志の益々微妙な平衡を目標としないで、唯その平衡の根本條件のみを尊重するにとゞまることである。人と人との間の既成の協調だけでは社會にとつては十分で無い。それは常に相互の適合の努力を要求するであらう。だから、性格なり、精神なり、乃至肉體の凝固といふことは、すべて社會の欲しないことである。何故かといふに、それは活動が睡つてゐるかも知れぬ證據であり、また活動が孤立してゐるかも知れず、社會が取り卷いて動いてゐるその共同の中心から外れてゐるかも知れぬ證據であり、尚偏狹の證據ともなるものであるからである。けれども、社會はその爲めに物質的損害を受けてゐるのでは無いから、この際物質的の壓迫を加へて干渉をするわけには行かぬ。社會は不安を感ぜしめる或物をこそ前に控へてゐるが、僅にそれも徴候だけのことで、殆ど脅迫ともい

へないものであり、精々一個の態度くらゐが關の山である。それ故、社會がそれに對するにも、單に態度をもつてするのである。笑は、當にこの種のもので、一種の社會的態度である。その鼓吹する恐怖によつては、偏狹を鎭め、やゝもすれば孤立し、眠りにふけらうとする第二義的の或る活動を常に覺醒せしめ、且つ相互に接觸させて置き、尙社會といふ團體の表面に機械的凝固のものとなつて殘りさうなものを悉く軟かくするのである。だからして、笑は純粹美學に屬するものでは無い。何となれば、笑は(無意識的に、しかも個々の多くの場合には不道德にも)全體を完全なものとするといふ實利的の目的を追究してゐるからである。けれども、尙幾分、美的な或物を有つてゐる。何となれば、滑稽は社會と人とが生存の懸念を脫して、自己を藝術品として取扱ひかけた際に始めて生ずるものであるからである。一言でつくせば、若し個人生活なり社會生活なりを危くし、且つ自然の結果によつて應報の罰をうける行爲及び性情を中心として弧を畫くと、その情緒と煩悶との範圍外の、人が人に對して單に推察される立場となつてゐる中立地

帶の中に、肉體、精神、及び性格の或る種の凝固が依然としてあるものである。さうして、社會を構成してゐる各員にできるだけの彈力性と社交性とを獲させるために、社會はそれを除去したいのである。この凝固が滑稽であり、笑はそれを罰するものである。」（廣瀨哲士氏譯）

喜劇は性格上の喜劇と境遇上の喜劇とに分れる。尤も此點は悲劇に於ても同じ事である。そして境遇上の喜劇は特に笑劇（Farce）と名づける。笑劇は喜劇の中の最も低級なものである。

悲劇と喜劇との外に、悲喜劇（Tragi-Comedy）といふものもある。これは時として喜劇の中に統括される事もある。悲劇ではないが喜劇でもない。然し結末が幸福に終るといふ劇である。或る評家はこれを調和的戲曲（Reconciling Drama）とも云つてゐる。つまり喜劇的要素と悲劇的要素との二つが調和されるといふ意味である。

悲劇は、その主人公が死んだり滅んだりすることが結末になつてゐる。喜劇は、幕が下りたときに、登場人物のすべてが皆融合して、幸福になるといふこ

とが特色になつてゐる。たとひ、主人公が悪漢であつて、それ相當の刑罰を受けても、喜劇ではその男が善人に立ちかへるといふことになつてゐるし、又、善人は、いかに苦しめられても結局榮えるといふことになつてゐる。かういふのを名づけて悲喜劇といふのである。だから、悲喜劇を一名又感傷劇(Sentimental Drama)ともいふのである。英國の劇では、沙翁の『以尺報尺』(Measure for Measure)『ベニスの商人』(The Merchant of Venice)等がその好例である。わが國の歌舞伎劇の多くはどちらかと云へばこの悲喜劇である。

(三)　我國の戯曲

以上で戯曲の一般特質並びに類別の一般を述べたが、轉じて、わが國の戯曲について簡單に述べて置かう。すべて西洋の詩學を、その起源的狀態においてはとにかく、著しく西洋諸國の文學と發達の經路を異にするわが國の文學にそのまゝ當て嵌めることは、甚だ危險でもあり、且つ不可能でもあるが、戯曲

において殊にその感がある。我國には、西洋の詩學で說くやうな嚴格な意味の悲劇も喜劇もないと云つてよい。尤も謠曲の中にもギリシャ劇を忍ばせるやうな運命悲劇のないこともないし、近松の淨瑠璃に、シェークスピヤを聯想させるものもないではないが、それは寧ろ除外例とすべきで、一般的に云へば、わが國の戲曲は、少くも明治以前までの戲曲は、その發達の經路を異にする自然の結果として、西洋のそれとは樣式の上でも、内容の上でも異つた特質を持つたものであつて、二者は決して等しなみに見らるべきものではないのである。

さて、わが國の戲曲は、大別して、謠曲、狂言、淨瑠璃、歌舞伎脚本等に分つ。

謠曲は、猿樂能又は能樂の臺本となる歌曲である。猿樂とは、もとさるがふの意味で藤井高尙の『松の落葉』にも「さるがくのはじめは猿のまねしてをかしきわざしけるよりさる名は云ひつらん」と云ひ、又大宰春臺の『獨語』に「猿樂と云ふことは、玄惠法師が書ける庭訓往來に見えたれば、鎌倉の北條家の時よりありしと見ゆれども、如何なる戲なりしと云ふこと詳ならずなどあるところか

ら推してもわかる通り、一種滑稽な舞曲であつたが、やはり『松の落葉』に「能のわざをかしからぬを猿樂といふは、此能にそひたる狂言の藝のいとをかしければ、それを猿樂と云ひしを、後に能のかたには云ひ移せるなるべし」と云つてゐるやうに、いつの間にか能の別名となつたのである。能樂の舞踊的要素や音樂的要素――田樂、平家、宴曲、鄙曲、曲舞、延年舞等の集大成としての能樂といふことについてはこゝで述べる限りではないが、とにかく足利三代將軍が、能樂を以て武家の樂と定めて以來、德川末期迄、武士階級の修むべき教養の一つとして極めて重大に取扱はれて居つたことは疑ひを入れない。しかし其臺本となつた歌曲卽ち謠曲の多くは足利時代に作られたものである。そしてその作家は、昔しは、その當時の文人歌人か或ひは僧侶であると思惟されてゐたが、明治四十一年に故吉田東伍博士によつて『世阿彌十六部集』が發見されて以來謠曲として今日存してゐる二百數十番の作の大部分が觀阿彌、世阿彌父子の作といふことが證據立てられた。

謠曲の題材は、非常に多方面に亙つてゐる。高野辰之博士の『日本歌謠史』に

は、これを左のかず〳〵に分けてある。すなはち(一)神事譚、——神社の縁起又は奇特を述べたもの(二)歌人譚、——小町、業平、貫之、紫式部、和泉式部、西行等歌人の逸話を述べだもの(三)武人譚、——田村麿、頼光四天王、源平の諸武士等に關したもの(四)復讐譚、——曾我兄弟の復讐事件の如きもの(五)戀愛譚、——蓋し、謠曲に描かれた戀愛物は、その當時の巷談街說から取らないで主として伊勢物語、大和物語、源氏物語、平家物語などの古文學の中から求めてゐるのを特色とする(六)再會譚、——父子、兄弟、戀人同志、主從等が、或ひは誘惑され、掠奪され、或ひは賣買されて行方がわからなくなつた彼等が再會するといふことを描いたもの(七)繼母譚、——繼子と繼母との關係を描いたもの(八)宗教譚、——山伏の行力や觀音の利益や文殊の靈驗等を描いたもの(九)神仙鬼蓄譚、——天女、仙人、龍神、天狗、鬼等が出て來るもの。(十)精魂譚、——非情有情悉皆成佛といふ法華經の所說に基いて、草木、禽蟲の精靈が僧の回向によつて成佛するといふことを描いたもの(十一)外國說話、——外國の說話から來たもの、例へば、項羽や、張良や、王照君や、白樂天等の物語を描いたもの。高野博士は謠曲の題材をかやうに分

類して、これを　々作品について說明して居られる。蓋し、題材は上のやうにさま〴〵あるがそこに裏づけられた感情には厭離穢土、願求淨土の佛敎的感情の多きを占めてゐるのは明かな事實で、これは又同時に、その頃の時代思潮を現はしてゐるものであることも改めていふ迄もない。

謠曲ではその主人公をシテといひ、その副たる役をツレ又はシテヅレと云つてゐる。又、シテの客となつてこれを助ける役をワキといひ、その副たる役をワキヅレと云つてゐる。そしてこれらの人物の間に或時には對話があり、或時には獨語の詞があり、又「地謠」と云つて、これらの人物の心情を抒情的に歌つたり又、或る事件を叙事的に歌ふ歌がある。謠曲には、かくして語る部分と歌ふ部分とが兩立してゐる。そしてこの語る部分と歌ふ部分とが截然と區別される場合もあり、又この兩者が區別しがたきまで——語る部分から直ちに歌ふ部分に轉じ、又その反對の場合に著しい區別のない微妙な場合もある。そしてこの語る部分と歌ふ部分とが併用されてゐる點で、謠曲は一種の樂劇的戲曲である。能樂が常にギリシャ劇と比較される一つの原因も、この歌ふ

部分である「地謠」がギリシャ劇の合唱(Chorus)とその性質が甚だ相似てゐるからである。

謠曲の文學的價値について故大和田建樹氏の『謠曲通解』は、特に四つを擧げてゐる。四つとも文體に關するもので、一は、謠曲が漢文と和文との特色の中庸を得た文體であること、二は謠曲の用語が「言語を文章に近づけ、文章を言語に近づけ」るものであること、三は句讀法の備つてゐること、四は上品であり、美しくあり、而も壯大であるといふ美文としての特色を完備してゐることゝいふのである。これら文體上の特色も尊重すべきものには相違ないが、更に、內容的にも、その優雅沈靜の情趣を讀者に喚起する點で、わが過去の文學中所謂古典主義の特徵を最もよく代表したものとして尊重さるべきのが謠曲である。序でながら、謠曲の作者たる世阿彌の藝術觀の中心をなす幽玄論や物眞似論なども、わが國の藝術論史上特筆すべきもので、就中「遊樂の道は一切物眞似なりと云つてゐるその物眞似論は、アリストオトルの模倣論」と似てゐる點で注目に値する。

狂言は、能樂の幕の間をつなぐために演ずる滑稽的な所作であつて、滑稽を主とするといふことが、その一大特色である。『訓蒙圖彙』には

「狂言は、そのはじまりつまびらかならず。のうの間へ入るとは、筆を轉じて笑をもよふすべきためなるべし。能と同じく流儀のわかちありて、少しのかはり有り。また狂言のうちに傳授とするものあり。それ狂言の本意は、狂戯を專らとして、人の心をなぐさめ、わらひをおこすことを要としたるものなりとかや。」

と云つてある。又、狂言が何故狂戯を專らとするかといふことについては、新井白石がその『俳優考』の中で「其の君を正し參らすべき事を、狂言に取りなして、諫めまねらすために面白をかしく、その當時の風俗習慣を諷刺したものである」と云ひ、又『近代世事談』に狂言を以て、

「能と同じくはじまる。高官高家は、下へ遠く卑賤の事しろしめさず、よつて俳優に事よせ、下のありさまをしらしめんがため、あらぬ事を作り、ことば狂はしく狂人の言葉の如くなれば、かく名づけたり。」

など云つてあるところが、參考に値するであらう。現存してゐる狂言は二百餘種ある。作の多くは玄惠法師の作るところと云はれてゐるが、その點は可なりの疑問とされてゐる。又、狂言は、可笑味を主題とした點で、一種の喜劇ではあるが、喜劇と云ふには筋も性格も餘りに單純であり、且つその可笑味の落想を主とした點て、むしろ笑劇と呼ばるべきものが多い。しかし「せりふ」にその當時の日常語を自由に使つてある點は、わが國の科白劇を考察する上には注目すべき點である。

淨瑠璃本は、織田信長の侍女小野阿通が、三河矢矧長者の女淨瑠璃姫と牛若の物語を十二段の冊子に作り、又澤住撿校これを三絃に合せ語つたのに、淨瑠璃節が起ると云はれてゐる。併し、淨瑠璃といふ名稱のもつと前からあつた事は、既に種彦の『還魂紙料』の『淨瑠璃節の起源不安定事』と題する一文に考證されてゐる。それによると、天文九年の「守武千句」に前句いとどだに座頭まがひの杖つきの附句淨瑠璃かたれともし火のもと又附こよひはや時はうし若ふけはてゝなどあつて、天文九年に淨瑠璃の流行したことが察せられるが、阿通は

天文元年の生れだから、天文九年にはわづか九歳にしかなつてゐない。九歳の小女が十二段草子を作るといふことは考へられない。又柴屋軒宗長日記享祿四年の條に旅宿のつれ〴〵に「小座頭あるに淨瑠璃をうたはせ興じて一盃におよぶ云々」とあるから、享祿の頃は田舍でも淨瑠璃が語られてゐたことがわかり、そして享祿四年は阿通の生れる前年である。だから、淨瑠璃が阿通に端を發するといふのは間違ひだと云つてゐる。この考證が出て以來、淨瑠璃の起源についての在來の說は顚覆され、本居宣長もその『賤者考』の中で、この『還魂紙料』の說を是認してゐる。又、その十二段の草子といふのも、どれが原本であるかわからないことについて、やはり種彥がその『足薪翁記』の中の「淨瑠璃雜考」の中で「十二段の草子正保三年の印本及古寫四五本を照し合せて見るに、意はおほよそ齊しけれど、書ざまは悉異にして校合の筆を下しがたし」など云つてゐる。しかし、淨瑠璃の原始狀態はとにかく、其後語り手に竹本義太夫出で、作家に近松門左工門出でゝこれを大成したといふのは確かな事實である。『傳奇作者』にも「淨瑠璃の作者と極まりたる人古昔はなし。俳諧師あるひ

は遊人などの慰みに作れり。中昔『歷』といふ淨瑠璃は、西鶴翁の作也とかや。これを産業となせる人は近松門左工門に始る。此人博學碩才にして、而も當世の人氣を察し、世間の世話をよく呑込んで百餘番の淨瑠璃をつくられけり。文句玄妙不思議を綴る」とある。又淨瑠璃が、單に音曲としてばかりでなく、操人形のために書かれたものであるとは、近松も「總じて淨瑠璃は人形にかゝる」を第一とす云々」『難波みやげ』と云つてゐる通りで注意すべき點である。

淨瑠璃文學の中に描かれた世界は、當時の世態人情である。たとひいかほど歷史上の人物事件を描いても、それはたゞ借り物で當時の人情のさまざまのいきさつを描くのが眼目となつてゐる。近松の時代物が歷史的立場からの常に荒唐不稽の譏を受けてゐるのはこのためである。上に擧げた西澤一鳳の『傳奇作書』の中に、「古今集』の貫之の序をもじつて淨瑠璃の德をたゝへて、

「それ淨瑠璃は、人の心を種として萬の趣向とはなれりける。世の中にある人、事業繁きものなれば、心に思ふ事を見るもの聞くものにつけて作り出せるなり。色に愛る世話事、義理に淸る時代事を見れば幾年生るもの何れ

か此道を好まざりける。力をも入れずして人の情を感ぜしめ、嫁を惡む姑にもあはれと思はせ、男女の中をも和らげ、憎き親父の意をも慰むるは此道なり」

と云つてゐるが、これは、たしかに肯綮に中る。淨瑠璃文學は、義理の柵の果敢なさや人情のあはれさや美しさなどを描くことを眼目としたもので、わが國の文學中抒情詩を除いては最も抒情詩的要素に富んだものである。

歌舞伎脚本は、歌舞伎劇の臺本である。歌舞伎はもと歌舞妓と書いたもので、白拍子の舞から出たものであるといふことは、例へば『江戸砂子』に「歌舞妓といふ濫觴は、後鳥羽院の御宇、通憲入道は諸藝堪能の人なり。舞樂をやはらぎ、磯の禪司といふ女に、舞ををしへ、白水干立ゑぼしに太刀をはき、舞ひしゆゑ男舞といふ。禪司が娘靜につたふ。後に太刀を略したるより白拍子といへり。それより代々の白拍子につたふ。慶長元和のころ、佐渡島おくにと云ふ歌舞女、あまたの女をあつめ、京四條河原に芝居をたつる。妓女なればこれを歌舞妓といふ」など云つてあるによつても又、『和事始』に「白拍子といへるは、近世の歌

舞妓の類也。歌舞妓の始めは、僧衣を着て鉦をたゝき、佛號を唱へて、念佛おどりと云ひしに、其の名名古屋山三郎と云ひしもの、出雲巫女にといふものに密通し、國に刀をさゝせ、頭をつゝみて早歌（サウカ）ををしへ舞はせければ、歌舞妓といふとあるによつても察することが出來る。しかし、お國が或ひは佐渡の人となはれ、或ひは出雲の人と云はれ、又、お國にも初代と二代の別があると云はれ、その傳記も不明であり、名古屋山三と關係したお國は、或は二代目のお國であると云はれたり、種々の説があつて、明かではない。しかしそれは、こゝで詮索するに及ばない。その後、女が優人として禁ぜられ男がこれに代るやうになつたこと、及び演劇としての歌舞伎劇が世に認められたのは江戸の市川團十郎、大阪の坂田藤十郎等の名優の出た元祿以後であつたことは周知の事實である。（坪内逍遙博士のお話によると歌舞妓を伎と書くのは櫻痴居士に始まるといふことである。）

歌舞伎劇は、元祿以後、生長し、發達し、文化文政に至つて爛熟の極に達したもので、前後二百餘年に亙り、複雑な民衆生活の代辨者として、わが國近世文化の

研究には見落してはならないものになつてゐる。それだけ又、歌舞伎劇は様式としても複雑であり、そこに盛られた思想感情も亦複雑である。殊に様式上の複雑さは、單に複雑といふこと以上混亂と云つてもよい位なほどである。坪内逍遙博士は、その長論文『歌舞伎劇の徹底的研究』(『逍遙劇談』)において、このことについて次のやうに說いて居られる。

「按ふに、若し世の中に、藝術上の三頭怪獸(カイミーラ)といふやうなものがあるなら、歌舞伎こそ正にそれであらう。カイミーラは、其前頭部は獅子であつて、脊中には、別に山羊の頭を戴き、その胴も山羊、それから後脚部は總て龍で、一說には尻尾が鎌首を振立てゐたとも、或は臀部に近く、別に龍の首が聳え立つてゐたとも言ひ傳へられてゐるが、歌舞伎は、ちようどそれは似てゐる。彼のお國の念佛踊に胚胎して、女歌舞伎若衆歌舞伎、野郎歌舞伎の舞や踊と成り、——同時に彼の山三が工夫になつた狂言脈の物眞似(科白劇の脈)と絡み合ひつゝ——所謂古代歌舞伎や淨瑠璃物の振や道行やに傳はり、遂に後の獨立した所作事や踊と發達するに至つた舞踊本位の劇の系統は、譬へば、カ

イミーラの、彼の獅子に似た前頭部でもあらう。これは、少くとも今日迄は、どうしても切つても切れぬ歌舞伎の表看板（おもてかんばん）即ち――本面目のやうなものであつたからである。次に山三、猿若の狂言脈から生長した科白劇の系統は、當然これは胴體に比すべきもので、カイミーラの山羊部に當る、即ち前頭部には常に獅子頭を戴いてゐるのであるが、時としては脊中の山羊が體の全部を支配して活動してゐるかのやうにも見えたのである。彼の最も古い歌舞伎の中の「猿若」や「浪人盃」や「氏神詣（うぶすなまうで）」や「傾城買」の狂言なぞを見ると、舞踊劇らしい脈は大分薄くなつてゐるやうに見える。山羊の變り種とは見えるが、獅子とは見えない。有機體としては、どこかで連絡をしてゐるのであるが、一寸見（ちよつとみ）は別物のやうにも見える。ところが、此カイミーラの生長最中に、外から來て、おぶさつて、びつたりと附着して、それ以來離れなくなつてしまつた一怪物がある。それは淨瑠璃劇――即ち操り芝居脈――といふ龍である。此龍が歌舞伎の後脚部に合體するやうになつてからは、それがいよ〳〵以て端倪すべからざる不可思議な怪物になつた。樂劇とも、舞踊

劇とも、科白劇とも、又、叙事詩とも、抒情詩とも、劇詩とも、又、象徴詩とも、想化式とも、寫實式とも言へるといへば言へ、言はれぬといへば言はれぬ、いやはや、雑駁と混沌とを極めた變妙來なものになつてしまつた。それも其筈である少くとも三百年の間、野放しにされてゐて、勝手放題に生長して、おそろしく功勞を經た怪獸であるからである。鵺も鵺、無類な鵺であるからである。それだけまた歌舞伎劇の研究は、この無類な複雑性から生ずる不利がかず〳〵あつて、容易ではない。歌舞伎劇の脚本とてもその通りで、文學として見るときは、筋の上でも性格の上でも、多くは支離滅裂で、たゞ目先本位のものであるのが多い。歌舞伎脚本の作者——狂言作者自らも亦、それを明かに意識して作つたもので、又、彼等がさうせざるを得なかつたことはある狂言作者の筆になつたといはれる『芝居乘合船』中の次の一節によつてもよく窺はれる。

「昔は三座ともに顔見世座組に掛るには、先第一に狂言の立作を抱へて、其作者相談の上にて、役者誰をさがしら女形敵役誰々と相定りし事也。しよじまた狂言も、其作者の思ひ付をあんじて、狂言をつゞるも、誰へ聞合もなく

書上る事なれば、名作も出來しと也。今は夫に引かへ、座頭女形の手引をもつて、作者の身分極候。誰が座頭ゆへ作者は誰といふ樣になり行、扨又狂言の事とても、座頭若女形の座頭へ、當顔見世の狂言に、何ぞ思召もあるやと、狂言作者より役者へ尋ね、其役者いろ〳〵好み事ありて、當春はかよふの役、また秋は此役たりし儘、此顔見世は日の替るよふに、是をあれをと役々のあつらへ有て、中々狂言出來ぬ筈。夫故近年の狂言、二つ目より打出しまで、一幕〳〵切の狂言のごとくに相成て、見物には一向わからず、夫は何故なれば、作者の意味とんとすたりて、幕間同樣に立ものゝ、役者の袖にすがりて仰せ書にする狂言故、一向にわかり兼る。」

歌舞伎劇の脚本の支離滅裂である一つの原因は、これによつてもわかる。しかし、たとひいかほど支離滅裂ではあつても、そこに一つの時代精神又は民衆的精神といふものゝ裏づけられてゐることは爭はれない。たとへば江戸歌舞伎の華と云はれる「助六由縁江戸櫻」（明和二年）などを見ると、そこには、吉原といふ派手な遊廓を背景に、揚巻といふ遊女と助六といふ俠客との意氣地

を中心として、これに武士對平民、富豪對貧民、道德對戀愛の葛藤が配されてゐる。そして助六の任俠において、武士に對する平民の、富者の對する貧民の反抗的氣分において、道德に對する戀愛の高調において、——たとひ、その反抗的氣分が、元祿期のやうに强烈な眞面目なものではなく、微溫的で且つ遊戲的、人爲的なものであるとは云へ、とにかくそれらの反抗的氣分を基調としたその當時の都會の民衆の理想と憧憬とを色濃く現はしてゐる。更に下つて文化文政期を代表する鶴屋南北の作などになると、時代がすでに全く頽廢して、毫末も如上の反抗的氣分などがないばかりか、何かしら强烈な變態的刺戟を追ひ求めた結果、惡魔的興味にさへ陷つてゐることを、よく證明してゐる。そしてこの惡魔的興味が、極端な殘忍と猥褻とに集中されてゐるのは自然なことである。事實、南北の作品中の人物には、殺人や姦淫を平氣でしてゐるものが多い。兄妹相姦の畜生道なども珍らしくない。そして殺人の場面の徹底的に殘酷であつたり、姦淫の場面の徹底的に猥雜であつたりするところは、今日の人の全く面を掩はざるを得ないほどである。孕み女の手足を戸板に釘づ

けにして、その生膽をゑぐり取つたり(『獨道中五十三驛』)乳呑子を抱へた病婦に不義の汚名を着せ、あまつさへ足蹴にして、衣類や蒲團を強奪したり、やがてその病婦の悶死するのを見て、それを戸板に釘づけにして川に流したり(『四谷怪談』)するやうなことは、血なまぐさい、血みどろな、殘忍な場面の一例である。又、悪人が、悪人として、毫末も悔悟することなく、悪の讃美に始終したものとしたは、悪漢の直助と隱亡堀で出逢ひ、直助が「働きかけた鰻かき、どうで仕舞は身を裂かれ」といふのに冠せて「首が飛んでも動いて見せるわ」といふあの有名な白を云ふ民谷伊右衞門(『四谷怪談』)の如きがその好適例である。

總じて、これら南北物の特色――南北ほど徹底はしてゐなくとも、文化文政以後、默阿彌に至るまでの歌舞伎劇によく見る所謂「殺し場」「濡れ場」の殘忍と猥褻とは、必ずしもこの時代の實相ではないまでも、一つは、少くも、德川政府の崩壞に先づ自らなる潛在的な動亂的氣運が澎湃としてゐたところから、人心が安定を失ひ、その結果人心の中に潛在意識となつてゐたさまざまの殘忍性や性的本能やらが南北を始め、その他の狂言作者の口を藉りて、自ら現はれたも

のと見られないこともないが、一つは明かに、わが文化文政以後の頽廢時代が自らに釀し出した技巧的な遊戲的な時代精神が、何かしら刺戟のあるもの、珍奇なもの、怪奇なものとひたすらに求めわびた當然の結果であると云へる。

とにかく、わが歌舞伎劇は、樣式の上でもその文學的內容の上でも、世界無類の文學であるだけ、且つ、わが國近世の民衆藝術の中樞であるだけ、或ひは演劇學の立場から、或ひは文化史的の立場から、新代の文學研究の學徒に取つての最も興味ある研究對象であることは云ふまでもない。

第三章　小　說

（寫實小說と傳奇小說）

小說と近代社會――ウォースフォードの說――ヘイタアとメレディスの說――ウォールタア・ベサントの解釋――小說の起源問題――關根正直博士『小說史稿』說――宣長の說――マッケンジイの說――小說の意義及び其二種類――クラーク・リーブとフィールデングの言――寫實小說の特色――ブリス・パアリイの『小說研究』の說――「性格」と「遺傳」と「境遇」――寫實小說の代表ゾラの態度――『小說神髓』說――傳奇小說――傳奇小說と浪漫主義――ベイタアの說――理想的、勸懲的要素――寫實小說と傳奇小說の比較――マリオン・クロオフォードの言――『源氏物語』と『八犬傳』――我國近世小說の類別――浮世草子――洒落本――人情本――草雙紙――黃表紙――實錄體――讀本――滑稽本

小說（Novel）は、近代において最も多く讀まれてゐる文學である。ウィンチ

エスタアは、小説を以て一般の人に共通してゐる想像と、巧妙な文學的技術とを發揮する上に、最も好都合な手段であり、且つ、近代の民主的社會の中流階級の知識と讀書的習慣に適合した文學上の一形式であると云ひ、更に、近代における小説の隆盛は、十八世紀初期までは、見ることを得ない現象であつて、近代社會における小説の位置は、正に演劇に取つて代つたものであると云つてゐる。

小説が、近代において演劇に取つて代つたといふことはバシル・ウォースフォールド(Basil Worsfold)の著『批評原理論』(The Principles of Criticism)の中にも書いてある。演劇は、舞臺を必要とするところから、都會中心となる傾きがあるが、近代において知識の增進と共に、書物を讀む者の數が、都會以外の中流に增加したゝめに、舞臺とか、又は舞臺上のさま〴〵の約束に拘束されない、全く自由な小説が、演劇に取つて、代ることゝなつたのである。

小説が近代社會において隆盛を極めるといふことについては、またそれが散文で書かれて居るといふのにも原因する。散文が律語に比して、近代におい

てより隆盛なものゝなつて來たことについては、ウォールタア・ペイタアも既に云つてゐるが(「文學と形式」參照)小説家のジョルヂ・メレディスも亦同樣のことを云つてゐる。彼れの見解によると、韻律によつて拘束されない言語は、韻律の拘束を受ける言語よりも一層感覺的で、一層力強く、且つ、想像を傳達するための一層一般的な道具であるといふのである。この見解には、無論反對の説もあり得るのであるがとにかく、言語の排列に何等の束縛をも受けず、自由であるといふことが、小説をして、少くも近代文學の重要な部面たらしめたことは疑ひを入れない。

尚、小説が、近代社會に、どういふ影響を與へつゝあるか、どれほどひろく讀まれてゐるかについてはウォールタア・ベサント(Walter Besant)の『小説術』(Art of Fiction)に述べてゐるところも亦、事實を穿つてゐる。すなはち曰く

「近代の小説は、もろ〳〵の抽象的觀念を生きたモデルに變形させる。それは人々に觀念を與へ、信仰を強め、實際界に於て、見られる道德より一層高

尙な道德を敎說する。それは憐憫、崇拜、恐怖の情緒を支配する。それは同情の感念を創造し、それに生命を與へる。それは普遍的敎師である。小說は、讀書階級の大多數が讀むところの唯一の書物である。それは、人々が、他の男女も、自分たちと同じだといふことを學び得る唯一の方法である。それは倦怠から、人々の生活を救ひ、その心の中に、思想と欲望と、野心をさへも注ぎ込む。それは人々に話すことを敎へる。そして彼等の談話を警句や逸話で豐富にする。それは幾萬人の人々に悅びを與へる源泉である。そして、國書館の書棚から取出される書物の中で五分の四までは小說であり買はれる書物の十分の九までは小說である。」

さて、この小說は何時頃から生れたか。

人によつては、小說の起源を、戲曲と同じやうに古いものだといふ人もある。例へばクロス(Cross)氏が、『新萬國百科辭典』(New International Encyclopaedia)で小說を以て「其起源において、戲曲乃至叙事詩と同じやうに古い」と云つてゐる如きそれである。蓋し、叙事詩の特色は、物語を語ることであり、そして小說も一種

の物語であるから、小説におけるこの物語的要素は、叙事詩と共に古いものであるに相違はない。關根正直博士の『小説史稿』にも

「小説といふ語の書に見えたるは、釋日本紀に載する弘仁私記の序に、清足姫天皇負扆之時、親王及安麻呂等、更選此日本書紀（中略）上起天地混淪之先、下終品彙甄成之後（中略）異端小説、怪力亂神、爲レ備多聞一莫レ不該博一云々とあれば、古しといふべし。扨其注に、一書及或説爲二異端一、及語及諺曰爲二小説一と見え、漢書藝文志に、小説家者流、蓋出於稗官、街談巷語、道聽塗説者之所レ造也、とあれば、小説の起源は全く世諺巷談より出でゝ、文運の進むに從ひ、一部の趣向を構へ、一篇の册子となり、遂に歴史上著名の人物などを借りて、誠しき物語を綴り、人の耳目を娯ましめし事、和漢同趨なるべし」

と云ひ、更にわが國に於ける最初の小説について「小説と見做すべきものゝ最も古きは、夢野の鹿の物語ならんと思考す。次に浦島子の物語などならんか」と云つてある。

夢野の鹿の物語も、浦島子の物語も共に釋日本紀に見えた傳説であるから、

これを以て小説であるとするならば、小説はずゐぶん昔からあつたと見なければならぬ。しかし「小説」といふ名辭は古くからあつたとしても、少くも一個の文學形式としてはずつと後の世のもので、社會組織が相當に調つてから發達したものであることは爭はれない。試みにわが國の例によつて見ると、『源氏物語』にも「物語のいできはじめのおやなるたけとりのおきな」とある通りこの『竹取物語』がわが國小説の最初と見らるべきであるが、この『竹取物語』は本居宣長の説によると、「たがいつの代につくれりとは、ざだかにはしられねども、いたく古き物とも見えず延喜などよりは、こなたの物とぞ見えたる。」『玉の小櫛』とあるからわが國でも相當に人文の進んだ時代につくられたことがわかる。イギリスでは、リヤァドソン(Richardson 一六八六―一七六一)の『パミラ』(Pamela)を以て小説の始めとしてゐるから、年代的には、わが國とは比べものにならないほど小説は後れて生れてゐる。

さて、小説は、その内容の特質、及び目的の上から見て、二つに分けることが出來る。一つは、今日の所謂「小説」であり、一つは所謂「傳奇小説」(Romance)である。

所謂小説の第一の特質は、生活の寫實にある。イギリスの女流作家で『傳奇小説の發展』(Progress of Romance)の著者クララ・リーヴ(Clara Reeve 一七二五——一八〇三)は「小説を定義して「小説とは、實際生活及び風習の繪畫であり、又それの書かれた時代の繪畫である」と云つたのは、確かに一面の眞理を摑んでゐる。又、イギリスの小説家フィールデング(Fielding 一七〇四——五四)は、小説を書く上の方則として、(一)作品は興味がなければならないが餘りに深刻であつてはいけない。(二)それは實際生活を示さなければならぬ。(三)それは、不正直なことや愚かなことをしないやうに人々に教へなければならぬ。といふ三つを擧げてゐるが、この(一)と(三)とはとにかく、(二)はリーブの説と同じく、小説の特色を端的に述べたものと見ることが出來る。そして、實際生活を描くと云ひ、或ひはその時代を描くと云ふ以上、近代の民主的社會においては、その社會、その時代の中堅となるものは、王侯貴族ではなく、むしろ民衆であるから近代小説に描かれたものは自ら常に、民衆の生活であるといふ關係になる。マッケンジイがその『文學の進化』の中で「小説が文學の中で重要な地位を占めるやうに

なつたのは、民主的政治が組織されてからであつた」と云つたのは、この間の消息を云ひ得てゐる。

『小說研究』(AStudy of Prose Fiction)の著者ブリス・パアリイ(Bliss Perry)は、この寫實小說が、因襲的感情や理想主義や感傷主義などに反對して、たとひいかに平凡なことでも、いかに面をそむけるやうな人生の醜惡面でも、いかに不快苦痛なことでも、ありのまゝに描くものであるといふことを論じて「寫實的小說は事實をありのまゝに、生活をありのまゝに「things as they are, life as it is」描く努力に於て、いかに平凡なことでも辟易することはない。「藝術そのものは平凡なことを忌み嫌ふものであるとは云へ。」又いかに不愉快なことでも辟易することはない。「たとひ、藝術の目的は快樂を與へるにありとは云へ。」と云つてゐるが、これも亦寫實小說の態度を云ひ得たものである。

寫實小說は、實際の人生を描かうとする結果、人物の「性格」といふことを最も重大に取扱つてゐる。といふのは、實人生上の一切の事象は、人間の相互の「性格」の交涉を主として渦きおこるからである。そして、さういふ「性格」が特異性

を持つたものであればあるほど、そこに醸し出される生活上の事象は特異的なものとなるのは當然なことである。從つて、又、寫實小說における「性格」の尊重は、その性格を形成し出した「遺傳」や「境遇」の尊重となつて來る。この徹底境を理論において、又、作品において示してゐるのは近代寫實小說の泰斗エミール・ゾラ(Emile Zola 一八四〇—一九〇二)であつた。彼れはその有名な『實驗小說』(Roman experimental)の要旨を述べて、

「私は小說を書かうとするとき、まづ著作中のその主人公の性格を明かにすることに第一の力點を置く。そしてその性格を寫し出すためには、その人物の氣質と、その生れた家族と、その受けた感化と、その生活してゐる環境とを深く考へ、それからその主人公の接近してゐる人物の性質、習慣、職業、境遇等を研究する。そして、私は例へば、ある劇場の光景や、ある料理屋の光景やらを描かなければならない場合には、私はこれらの場所を十分よく知るために、十分實地の觀察をする。そしてどんな些事でも、それが生ずるためには、自然的な必然的な經驗のあるといふことを私は固く信ずるものであ

るから、從つて、ある人物の性格乃至その境遇から、どういふ結果が生れるかといふことを私は研究し表明しようとする。此點で、私は、例へば、かの極めて僅かな絲口から、深く探求して行つて、遂に大罪を發見する探偵のやうなものである」

と云つてゐる。そのいかに「性格」を重大視したかゞわかる。又、彼れは「第二帝政時代の或る家族の自然的、社會的歷史」(Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire) と銘を打つたその『ルウゴン・マッカアル叢書』(Les Rougon Macquarts) の序文において

「個人の集合から成る家族と社會との關係交涉を明かにする前に、先づ古き家族が新しい十幾人の子孫を殘して滅絕すると假定せよ。そしてその十幾人の男女の子孫は、各自が前家族から傳承した遺傳性と、その薄命な境遇との結果から、幾多の悲劇が生れると假定せよ。さういふ場合には、吾々はまづその遺傳と境遇との二つを精細に研究して、一が以て他を生ずる所以を科學的に叙述しなければならぬ」

と云つてゐる。そのいかに遺傳と境遇とを尊重したかを知るべきである。尤もゾラの如きは、寫實小說を徹底させた人であるから、ゾラのやうな態度を以て、必ずしもすべての寫實小說家を律することは出來ない。とは云へ、その態度の深刻であるか、淺薄であるかの相違はあつても、又、生活觀照、材料摭拾の上の深淺はあつても、とにかく、自己の生活と、自己以外の實際世間の生活であるとを問はず、その生活の諸相をそれらのあるがまゝに描き出すのが寫實小說である。

坪內逍遙博士の『小說神髓』——この書は高山樗牛も、百年の下永く我邦文學史上に於て獨得の位置を有すべきもの」と云つた、わが國近世の藝術論史上の劃期的名著であるが、其中に摸寫小說として論ぜられたもの、亦この寫實小說である。

「たとへば詩人が歌ふものとして眞景を寫し、眞情をはき、畫工が丹靑をもて花鳥山水を描き、彫像師が鉞をもて人または獸の形を彫れるが如く專ら眞に逼るを主として趣向を構へ、列傳をまうけ、人情世態を穿てるものなり

故にこの種の小說に於ては、あながち奬誡の意を寫して脚色をまぐる事をばなさず、ひたすら世間にあるべきやうなる情態をのみ描きいだしてさながら眞物の如く見えしめむことを望み、力めて天然の富麗をうつし、自然の趺宕を描き讀者をして、知らず〳〵其假作界に遊ばしめ、而して隱妙不可思議なる此人生の大機關をば察せしむるに至るものなり。」

『小說神髓』にはかう說いてある。蓋し、近代小說の主體をなすものは、實にこの寫實小說である。

傳奇小說は、寫實小說に比べると、趣きが異つてゐる。これは、前者が寫實的であるのに比べて、その名の示すやうに傳奇的であり、浪漫的である。傳奇的といひ浪漫的といふとは、自ら文學史上の浪漫主義(Romanticism)と連關して解釋さるべきとであるが、今浪漫主義の特色としてウォールタア・ペイタアの意見を擧げると彼れは(一)珍奇なことに美を求めること(二)不可思議なことに美を求めること(三)美を熱愛することの三つを以てその特色としてゐる。これは浪漫主義の特色を論じたものとして一つの權威的な見解である。傳奇小

説は、事實において、これらの特色を備へてゐる。傳奇小説が、多く中世を題材としたのは、中世における宗教的、軍事的、社會的なもろ〳〵の生活が、現實の生活に比べて、より珍奇であり、より不可思議であるからに外ならない。又、浪漫的といふことには、『英國浪漫派運動』(The Beginnings of the English Romanticism)の著者フェルプス(Phelps)や、『十八世紀における英國浪漫主義の歴史』(A History of English Romanticism in the Eighteenth Century)の著者ビーアス(Beers)等が、云つてゐる通り、現實改造の精神又は理想主義的精神の強烈なものがある。傳奇小説が、多く作者自身の人間觀、世界觀、理想觀を寓してゐるのは、偶々このことを證明してゐるのである。坪内博士の『小説神髄』の中に勸懲小説(ダイダクチック・ノベル)として論じてあるものはたま〳〵傳奇小説のこの一つの重要な特色を解説してあるものと見ることが出來る。

「勸懲小説は英語にては「ダイダクチック・ノベル」と稱して、專ら奬誡を主眼として人物を假作(つく)り脚色を構へて、世を諷誡せんとつとむるものなり。曲亭以後の著作は概ね此種の者と思はる。勸懲小説にもおのづから二種の

別あり。一を褒譽といひ一を誹刺といふ。褒譽は仁義禮智等の八行を本として時に全篇の列傳を設け、其行爲の尊むべく仰ぐべきを示して讀者をしておのづからこを景慕するの念を起さしめて瞑々裡に良道に導かんことを期す。馬琴が仁義八行を列傳として八犬士傳を綴り智仁勇を人に擬して朝夷奈巡島記をあめる皆この主旨に外ならざるべし。誹刺は全くこれに反して暴虐非道の行爲をのべ若くは不義不孝の狀をあらはし、あるは癡愚の笑ふべきを寫し、あるは醜行の恥づべきを描きてもて訓誡せんとつとむるものなり。」

『小說神髓』には、上のやうに說いてある。

すなはち傳奇小說には二方面の意味のあることが明かである。一つは浪漫主義の一つの特色である珍奇なこと、不可思議なことの愛好、美の愛好といふ一面であり、今一つは勸懲の意を寓したもの、或ひはもつと廣く云つて作者の理想觀を寓したものといふ理想主義的な一面である。マリオン・クロオフォード (F. Marion Crowford) はその『小說論』(The Novel; What It is) に於て寫實主義

者は、人間に彼等のありのまゝ(what they are)を示し、浪漫主義者は、彼等のいかにあるべきか(what they should be)を示さうと試みる」と云つたのは、とりも直さず、傳奇小説の理想主義的傾向を說いたものに外ならない。尤も寫實小説の作家にも、或ひは教訓的な目的や、理想主義的な態度のないことはない。前に擧げたゾラの如きも、その寫實的な根柢に於ては「矯正するためには、まづ暴露するを要す」といふ理想主義的態度の最も濃厚な人であつたのは事實である。しかしながら、寫實小説の理想的要素と傳奇小説のそれとは、作家の態度の上で著しい相違がある。前者にあつては作家の理想を表白するのが眼目ではない。たとひそれを眼目とする場合であつても、現實の諸事象に對する冷靜な觀察を怠らない。言葉を換へていふと、たとひ、彼等が自己の懷抱する理想を表現しようとする場合にも、それをする上に、彼等は出來るだけ、現實世界の材料から歸納的經路を取つてそれをするのである。これに反して傳奇小説の作家の場合では、作家の理想や人生觀を表白するといふことが主であつて、そのために、現實の世界を、その目的に好都合に按排して描寫する。寫實主義

の作家が現實を土臺として理想世界を考察するに對して、傳奇小說の作家は、理想の世界を土臺として現實の世界を觀察する。寫實主義の作家の歸納的なのに對して、傳奇小說の作家は演繹的態度であると云へる。從つて、又、寫實小說においては人物の性格(Character)を貴び、傳奇物語においては性格よりも寧ろ筋(Plot)を貴ぶといふことになる。寫實小說に於て人物の性格を貴ぶのは、實在の人物としてこれを描くからであり、又傳奇物語において筋を貴ぶのは、それによつて自由に作者が自己の理想を實現し得るからである。寫實小說の例を日本に求めるならば、古くは『源氏物語』から西鶴の好色本、式亭三馬爲永春水等の德川期の作物、近くは坪內逍遙博士の『書生氣質』二葉亭四迷の『浮雲』以來明治大正の所謂小說が大抵これに屬し、傳奇小說は古くは『竹取物語』から近世では馬琴の讀本などがその最もよい例である。又、近代の小說は事實において多くは寫實小說で傳奇小說は甚だ少ない。このことは、日本ばかりでなく、西洋とても同じことで、十八世紀以後の小說は大抵寫實派に屬したもので、傳奇小說はウォールタア・スコット(Walter Scott 一七七二―一八三二)の『アイ

ブァンホー』(Ivanhoe)その他の武士道物語や、トマス・モーア(Thomas More 一四七八―一五三五)の『理想郷』(Utopia)や、ウィリアム・モリス(William Morris 一八三四―一八九六)の『無何有郷の日記』(News from Nowhere)のやうな作者の理想を徹底的に表現した理想世界の傳奇物語は、どちらかといへば小説界においては異數である。

紫式部の『源氏物語』は改めて云ふまでもなく、平安朝の雲の上人の生活、家庭生活が、極めて緻密な筆で描かれてゐる。作者は、この作をどういふつもりで書いたかといふに、その自ら云ふところによると、「善きも悪しきも、世に經る人々の有様の見るに飽かず、聞くにも餘ることを、後の世にも言ひ傳へさせまほしきふしぶしを、心にこめ難くて、言ひおき始めた」(螢の巻)のであるといふ。即ち善悪ともに、見るに見足りず、聞くに聞き飽きないことどもを、自分一人の胸に秘めて置くことが出來ないで書いたものだといふのである。これによつても、作者がいかに寫實的態度からこの作を書いたかゞわかる。從つて、この作は、今日でこそ古めかしい言葉ではあるが、當時においては日常の言葉を以

て書かれたものである。古來、この作については、或ひはこれを以て佛教の原理を具體化しようとしたものであるとか、勸善懲惡のために書いたのだとか、誨淫のためにものしたものだとか、さま〴〵の說があるが、それらは何れも皆後人の賢しらだてで、作者としては、たゞ純粹の寫實的態度を把持したものであつた。

そしてこゝに注意すべきは、この作が、今から九百年前に現はれたことである。西洋でも寫實小說は比較的近世に生れてゐる。イギリスの例でいふなら、前にも一言した通り、寫實小說は、今から僅かに二百前年、リチャードソンの「パミラ」を以て始つてゐる。近世寫實小說の祖といはれる「デカメロン」(Decameron)とても、イタリイのボッカチョ(Boccaccio 一三一三―一三七五)の五百年前に過ぎない。それに比べて『源氏物語』が、九百年前に作られたといふことはたしかに一種の驚異であり、且つ又たしかに日本の誇りの一つでなければならない。而も、九百年前のこの作が寫實小說として非常に卓越したものであるに於てをやである。古來『源氏物語』の最も優れた鑑賞家と云はれる本居宣長

はその著『玉の小櫛』で、この作を激賞した一節に、

「深く思ひしめることにありては、とやかくと、くだ〳〵しく女々しく亂れあひて、定りがたく、さま〴〵の隈多かるものなるを、此物語には、さるくだくだしき隈々まで殘る方なく、いとも委しく書き表はしたること、曇りなき鏡にうつして向ひたらんが如くにて、大かた人の心のあるやうを書けるさまは、やまともろこしいにしへ今、行くさきにも類ふべき書はあらじ。」

と云つてゐる。實際、かやうに微細な人間の心の隈を捉へて、それを殘る隈なく寫し出すといふことは、偉大なる天才者でなければ不可能のことである。目に見える外面的な事象はとにかく、目に見えない心の影は容易に描き得るものではない。西洋の近代の作家でも、優れた人は、特にこの點に着眼して心の影を描かうとしてゐる。「寫實家が、藝術家である以上は、單に人生の平凡なる寫實を吾人に示すに非ずして、事實それ自身より一層完全なる、一層著しき、一層確乎たる事實の幻影を、吾々に提供するものでなくてはならないといふことを主張して一種の幻影主義者となつたフランスのモウパッサンなども見

樣によつては、人間の心の影を探し求めた近代人であつたとも云へる。しかるに、とにもかくにも九百年前に、この心の影を精細に描寫した作家が、わが國にあつたといふことは、前にも一言したやうに實に一つの驚異であると共に一つの誇りでもあると云はなければならない。

寫實小說と對比された傳奇小說が、いかに作者の理想を本意としたものであるかは、例へば日本に於ける傳奇小說の代表者たる馬琴自らが主張してゐる態度を見ても明かである。馬琴はその『三七全傳南柯夢』の序でかう云つてゐる。曰く「文辭莞唐にして君子の一噱を惹くに似たり。然れども艷曲淫奔の脚色を借らずして、勸懲の微意卷毎に存す。閱者の利益、彼れと此れと如何」と。これを寫實小說の祖紫式部が見るに見飽かず、聞くに聞き飽かぬ世上の出來事を、正しく後の世に書き殘したいといふ態度と比べて見るならば、いかにその間に大きな相違のあるかは誰人も見落さないであらう。であるから、その頃の宮中生活の繪卷物である『源氏物語』を讀んで、以てその當時の世相を味ひ知ることによつて、感じた興味と同じやうな興味を、例へば馬琴の『八犬傳』

から感じようとするならば、必ず失敗に終る。『八犬傳』は前に引用した坪內博士の文中にもあつた通り、仁義禮智孝悌忠信の八德を八犬士になぞらへて、武士氣質の理想――儒教を中心とした武士道の精髓を描いたものであるから、描かれた時代はわが國の戰國時代でも、それは實際の戰國時代の世相とは甚だしく異つて居るのである。この點はスコットの武士道物語においても同じことである。實際の世相としては、中世紀の武士時代は、むしろ血腥さく、殺伐で、淫亂であつたにちがひない。しかしそれを美化し、理想化して、美しい理想鄉に創り上げたのはスコットであつて、スコットの武士道物語は決して、その當時の寫實ではなかつた。傳奇小說は、一言で云へば、結局作者その人の想像を主として、自己の人生觀に都合のよいやうに事實を按排した――架空的要素の多分に取入れられた假作物語である。從つて傳奇小說の價値の標準は、その作者が、いかやうな人生觀を抱いてゐたかといふ點にあることは云ふまでもない。

以上寫實小說と傳奇小說とは、作者の態度、目的の上から小說を二大別した

ものであるが、序でに、形式上から見た我國近世小説の種類を述べて置かう。

わが國近世の小説は、浮世草子、洒落本、人情本、草雙紙、實錄體讀本、滑稽本等に分けられる。

浮世草子といふのは、井原西鶴、八文字舍自笑等並びにその流れを汲んだ人の書いたものに名づけた名稱である。曲亭馬琴の『燕石礁志』に、西鶴の浮世草子を評して「人々今日目前に見るところを述て、滑稽を盡すことは西鶴よりはじまれり。さはれもつはら遊廓のよしなしごとのみ綴りて、その書猥雜なりかば、世の譏を得脫れず云々」と云つてゐる。馬琴の西鶴評は、決して正當ではないが、浮世草子がいかに寫實的な要素を含んでゐるかゞこの評言でもわかる。たゞし、浮世草子は、小話であり、スケッチであつて、筋を主としたものではない。尤も、馬琴が、同じ文の中に云つてゐるやうに「物を賦するのみにして一部の趣向なし」といふのは當らないが、例へば『一代男』や『一代女』のやうに相當に趣向すなはち筋のあるものもあるが、しかし、これらは全篇の筋を主としたといふよりは、小話を澤山あつめて、その間に自ら一篇の筋が出て來たと見るの

が當然であらう。

洒落本は、馬琴の『江戸作者部類』に「明和の季の頃より、寛政のはじめまで、柳巷花街に恥りぬる嫖客のおもむきを半紙二ッ裁りたる小冊に綴りて、よく其情狀を述たる誨淫の艶史を、世俗洒落本と喚做たり」とあるによつても其一般を知ることが出來る。此洒落本を小本とも又蒹葭本とも云ふ。關根正直博士の『小說史稿』曰く「小本は浮世草子より出でゝ遊里洞房の癡情を寫し、嫖客のたはれ言などに、滑稽を盡しゝ小冊子なり。一に洒落本とも又蒹葭本とも稱せり。これは明和年中に開板せし『遊子放言』といふ書を嚆矢とす」と。すなはち洒落本は遊里の癡情を寫し、嫖客のたはれ言を描くといふのが大きな特色である。『列傳體小說史』の著者水谷不倒氏は、洒落本の特色四つを擧けてゐる曰く(イ)その世界の遊里に限られたこと(ロ)經驗話なるが故に寫實なること(ハ)ありの儘を寫す必要ありし故に地の文よりも詞を主とせること(ニ)もと遊惰なる子弟の消閑の具に供せん心に出でたれば戲謔滑稽を專らとせること。尙洒落本は寬政のはじめ官禁あつて、中絶したが中本といふものとなつて再び現はれ

て來た。これは半紙半枚の小冊と半紙本の間の形であるからさういはれるのである。尤も、これは題材は必ずしも遊里のことばかりではない。しかし、前に擧げた『江戸作者部類』によると、「洒落本の一變したるもの」である。

人情本は、洒落本から出たつゞき物で、寛政以後天保にかけて流行したものである。多くは浮艶淫奔なもので、その當時の男女の劣情を挑發しようとして書かれたものであることは疑ひを入れない。從つて文學としては、最も低級な部類に屬する。しかしながら、その當時の頽廢した風俗習慣、男女關係等を研究する上の文献的な資料としては重要な參考品である。爲永春水の『梅暦』『辰巳の園』等がその代表作であることは人の知るところである。

草雙紙については『小説史稿』に述べてあるところが、簡にして要を得てゐる。曰く、

「草雙紙は、むかし淺草紙の漉かへしの、白く薄きを二つ切にして、之に摺りし故紙に臭氣あり。灰墨にも臭氣あり。因りて世俗に臭草子と呼びたりしを、後に書肆等、臭の字を忌みて、草雙紙と書き替へつ。後世は畫面もうる

はしく、版刻も精徹になり、良紙に摺りて表紙は錦繪の如くなれば臭草子の名は通ぜずなりぬ。されば始めは、和泉太夫の金平本をも、御伽話しの繪本をも共に臭草子と云ひしを、此二種の草子より變じて、合卷といふもの出來(いでき)之を專ら草雙紙といへり。合卷とは、當時の草子は五丁を一卷として、全六卷を上下二冊に合せたれば然(しか)云ふなり。

さて合卷は、始めの程は、丹色の表紙をかけ、一面に標題を記して、繪を書くの事なし。之を赤本といへり。後一度黑き表紙に改り、赤青などの短冊形の紙を張り、之に外題を記す事となりて、之を黑本と稱したりしを、享保の頃、江戸通り旅籠町の地本屋鱗形屋にて、萌黃の表紙をつけ、鳥居風の繪を書けり。之を青本といふ。後又黃表紙と變りたれど、猶それをも青本といへり。是には赤き標題紙に畫を加ふる事となれり。」

すなはち、これによつても草雙紙には、赤本、黑本、青本及び黃表紙等の種類のあることがわかる。黃表紙には山東京傳の『心學早染草』『江戸生浮氣權燒』等名高く、草雙紙合卷物には柳亭種彥の『偐紫田舍源氏(にせむらさきいなかげんじ)』が普く世に行はれた。

實錄體についても」小說史稿』は「是も一種の小說にして。上代の演義より出で歷史上著名の人物事蹟杯をかり、潤色附合したるものなり」と云つてゐる。戰記物、仇討物、武者修行物、一代記の類すべてこれである。

讀本は、やはり『小說史稿』によると實錄體と、院本とを併せて更に一變したものである。題材は主として、實錄體と同じやうに、歷史上著名の人物事蹟——作者の架空になつたものが多い——に取り、古雅の文體を以て書いたもの。讀本の作者としては曲亭馬琴がその尤なるもので、その『八犬傳』の如きこの種の代表であることは人の普く知るところである。

滑稽本は主として式亭三馬、十返舍一九等の滑稽諧謔を弄した作を云ふ。『小說史稿』によると滑稽本の始めは安永四年の戀川春町の『金々先生榮花の夢』及び翌年出版の『高慢齋行脚日記』などいふ書物が嚆矢であるといふことである。その後平賀源內にも『根なし草』その他の滑稽本がありその他鯉丈、金鵞などいふ作家にも滑稽本はあるが、上記の一九と三馬とが、最も傑出してゐる。就中三馬の作は、『小說史稿』の著者が「いづれも世人が常になす程の破綻失策を

探りて自然と讀者の頤を解けり」と云つてゐるもので、わが國の笑ひの文學としては注目に値する。坪内逍遙博士もこの『小説史稿』の著者に與へた文の中で、三馬を評して「三馬は實に我國のアヂソン、スチール歟。英國にても、昔は笑を買ふためにのみ道戯しが、アヂソン、スチールさてはフヒールヂング出て以來、人情の爲めに道戯たり。三馬は今の小説の標準をもていふも、一派の小説家たるに近かるべし」と云つて居られる。

我國近世の小説を、大體上のやうに分けて考へると、浮世草子、洒落本、人情本滑稽本等は主として「寫實小説」であり、讀本や草雙紙などは「傳奇小説」であるといふことが出來る。しかし、内容的には、西鶴のものや三馬のあるものなどを除いては、西洋の優れた近代小説とは大體として云ふ時には比べものにならないほど、貧弱であり卑少であることは爭はれない。しかし、これは德川の階級政策が、わが國の民衆を極端に虐げた結果、民衆そのものが、伸び〳〵と素直に生きることが出來ないで、畸形的になり、頽廢的になつた自然の結果であるから、わが國のこれらの近世文學を鑑賞する場合には、この點を特に考慮する

ことが必要である。（『文學と時代』參照）

第四篇　文學批評論

第一章　批評汎論

批評の意義――ゲーレー及びスコットの說――五つの用途――文學批評方法上の分類――裁斷的批評と歸納的批評――歸納的批評の二種――主觀的批評と客觀的批評――モオルトンの說――文學批評の目的――ハントの說――ゲーレー及びスコットの說

さて前三篇で、文學の特質、その人生における位置、他の諸活動との關係、並びにその種類等につて略ゝ述べて來た。この篇では、轉じて、文學の作品をいかに味ふべきか、いかに鑑賞すべきか、いかに批評すべきかといふ文學批評上の諸問題について述べようと思ふ。

さて文學批評の問題を述べるに當つて、先づ第一に問題となるのは批評又

は文學批評とは何ぞやといふことである。

一體批評(Criticism)といふ言葉は、古來いかやうな意味に用ゐられて來たか、『文學批評の方法及び材料』(Methods and Materials of Literary Criticism)の著者ゲーレー及びスコット(Gayley and Scott)二氏は、「批評」といふ言葉の古來の用途を次のやうに分類してゐる。

(一)は所謂あらさがし(fault-finding)といふ意味、(二)は其反對に稱讃する(to praise)といふ意味、(三)は判斷する(to judge)といふ意味、(四)は比較する(to compare)又は分類する(to classify)といふ意味、(五)は鑑賞する(to appreciate)といふ意味、と、かう五つの意味に用ゐられてゐるといふのである。

これは一々說明しなくともわかり切つたことゝいふべく、いかにも「批評」といふ言葉の中にはかういふさまざまの概念が含まれてゐる。しかしながらこれらの概念は「文學批評」の場合には、何れも皆同等の重要を位置づけられるものでない。言葉を換へていふと、これらの中の、いづれの概念が最も多く文學批評の場合に肯かるべきであるかといふことが問題でなければならぬ。其

前に吾々はまづ文學批評とは何ぞやといふことを考へて見よう。

今も引合に出した『文學批評の方法及び材料』の著者はかう云つてゐる。批評はその題材の上の相違と方法の上と相違とから、さまざまの種類に分けられる。先づ題材の上から云へば、歴史上の事實を取扱ふ批評は歴史批評であるし、科學上の問題や哲學上の問題を取扱ふ批評はそれ〴〵に科學批評であり又哲學批評である。文學批評(Literary Criticism)といふのもこれと同じ道理で、文學を題材とした批評、言葉を換へていふと、文學の作品や問題を對象とした批評をいふのである。又、方法の上から云ふと、歴史研究の方法を用ゐるものは歴史的批評であり、科學上の原理や科學上の研究方法を應用するものは科學的批評であり、哲學のそれを應用するのは哲學的批評である。

ゲーレー及びスコット氏は以上のやうに、題材の上から見て、文學の作品乃至問題を對象とする批評を「文學批評」と名づけ、そしてこの文學批評を、方法上から次の二つに分けてゐる。

(一)裁斷的批評(Judicial Criticism)これはその名稱の示してゐるやうに、作家乃

至作品に對して、直ちに價値の判斷を下す批評をいふのであつて前に擧げた批評の用途についていへば(一)と(三)、すなはちあらさがしとか判斷するとかいふ場合の批評がこれである。從つてこの批評の態度は、批評家が自分自らを作家乃至作品よりも一段高い地位に置いて、丁度裁判官が判決でも下すやうな高慢な態度に出るのが常である。『エデンバラ・レブュウ』の創始者であるゼッファリー(Jeffrey)一七七三——一八五〇)などはこの最もよい代表的批評家と目されてゐる。

(二)歸納的批評(Inductive Criticism)これもその名稱の示してゐるやうに論理學上の歸納法のやうな方法で一つの批判を出來るだけ多くの材料から歸納しようとする批評法で、前の裁斷的批評とは正反對なものである。裁斷的批評は、常に或る一つの標準を定めておいて、それに照して、當の作品なり作家なりの價値を論ずるものであるが、歸納的批評は、さういふ何等の纏つた表面上の標準を定めることなく、寧ろ、逆にさまざまの出來るだけ多くの材料から、この標準(この場合は批判といふ言葉に書きかへるのが至當である)をつくり上げよ

うとするものであるからである。テーヌとか、『批評史』の著者である英國のセンツベリー教授とか沙翁研究で名高いモオルトン教授などはこれに屬してゐる批評家である。

この歸納的批評は、又、仔細に觀察すると、その歸納の仕方に依つて更に次の二つに分けられる。

(イ)一つは、すべてその批評しようとする對象の作品と始終するもので、その目的は、單にその作品を仔細に檢攻し、順序正しくその內容を記述するにあつて、斷じてその作品の價値を定めようとはしない仕方である。モオルトンの『戲曲家としてのシェークスピア』(Shakespeare as a Dramatic Artist)などはこの最もよい代表である。

(ロ)今一つは、その批評の對象となつてゐる作物を、單にその作物だけに沒頭することをしないで、廣くこれを、その「周圍」と連關させて研究考察する方法で、その目的とするところは、主としてその作物を、その時代の他の作物と比較して、いかなる地位に置かるべきものであるかを攻究するにある。

ラーヌとか、フランス近世の大批評家であるサント・ブーブ(Sainte-Beuve)とかいふ批評家の主として取つた態度はこれである。

ゲーレー及びスコット氏は以上のやうに文學批評を分けてゐる。尤も、文學批評の分類は、この他にも種々あるので、例へば主觀的批評(Subjective Criticism)と客觀的批評(Objective Criticism)といふ分類の仕方(ノオルソンの『英文學研究法』はこの分類に從つて說明してゐる)とか、人格的批評(Personal Criticism)と形式的批評(Formal Criticism)といふ分け方もある。モオルトン氏の『文學の近代的研究』では、推理的批評(Specurative Criticism)歸納的批評、裁斷的批評、及び主觀的批評の四つに分けてある。その他、論者に依り、さまざまの分け方がある。

次に述べておきたいのは、文學批評の目的又は效果といふことである。これは文學批評そのものゝ定義の定めやうで、種々に變るのはいふまでもない。ハント氏はその『文學原理及び問題』の中で文學批評の目的及び效果として三つを擧げてゐる。その三つとは曰く、文學の鑑賞、曰く文學の普及及び改善、曰く公衆趣味の敎育といふ三つである。これらは文學批評の效果として最も

重要なものであることいふ迄もない。又ゲーレー及びスコットは古來一般に思惟されてゐる文學批評の目的を次のやうに列擧してゐる。

(イ)、知識を得又は知識を傳へる事。(ロ)、文學の鑑賞に役立つこと、すなはち批評しようとする作品乃至作家を明確に解說しようとする事。(ハ)、文學上どういふのが、優れた作であり、どういふのが劣つた作であるかを教へ、かくして吾々の時間と心的精力とを救ふ事。(ニ)、作家のために一般民衆を教養する事。(ホ)、作家に、いかに一般公衆の間に自分を適合せしむべきかを示す事。(ヘ)、一般公衆の文學趣味を調整し、教養すること。(ト)、文學に對する一般の偏見を排斥する事。(チ)、新思想又は新刊書を親しく味ひ又は讀み得ざるものゝために、それらのいかなるものであるかを示す事。(リ)作家及び公衆の誤れるを正す事。

これらの例に依つて見ても、在來考へられてゐた文學批評の目的がいかに多くの廣い範圍に亙つてゐたかは十分に推測することが出來るではないか。尤もこの中には例へば(ホ)(チ)などのやうに餘りに通俗的で特に取り立てゝいふ

ふにも及ばないものがないでもないが、文學批評の對社會の目的乃至効果はその時と場合とで異なるけれども、まづ大體において、上に擧げた範圍の何れかに入れることが出來るのである。

序でに一言して置きたいことは批評と創作との關係である。これについても古來さまざまな說や問題やがある。ゲーテー及びスコットはこれを五つに總括してゐる。

(一)第一は、批評は元來が知識的產物であつて、創作の如き天才的產物ではないから、從つて所謂創作よりも低級なものであるといふ說。

(二)第二は、古來批評家は、作家とは互ひに相入れないものである。つまり批評家は、主として創作家の缺點を探すことにその精力の大部分を注いでゐる。けれども事實において批評史の示すところに依ると、批評家は到底作家に及ばない。この意味に於て、批評家は常に作家よりも一段下の位置におかるべきであるといふ說。

(三)第三は、批評は創作力を破壞するものであるといふことがよくいはれる

が、又その反對に、英國のハウエルス(Howells)などいふ批評家は、すべての批評には多分に創作力が含まれてゐるものであつて、創作力や獨創力は決して批評力に依つて束縛されるものでないと云つてゐる。この二つの見解の何れが果して正當であるかといふ問題。

(四)第四は、かのマコオレー(Macaulay)などが主として主張したところで、創作の旺盛な時代は、必ずしも批評の旺盛な時代ではないといふ見解である。この見解は果して正當であるか。ギリシヤ、ロオマ時代の文化の旺盛な時代には果してどうであつたか。イギリス文學、フランス文學、ドイツ文學等の史的事實に徴して果してマコオレーの上の見解が正當であるか否かといふ問題。

(五)第五は、批評そのものが一種の創作ではないかといふ説。『比較文學』の著者ポスネットや小説家の故ヘンリー・ゼームス〔などはこの説の代表者である。果してさうであるか否かといふ問題。

ゲーレー及びスコットは創作と批評との間に横はる在來の見解や問題や

を以上のやうに分けてゐる。

これらの見解や問題やは創作と批評との關係を攻究する上に、何れも興味ある問題であることはいふまでもない。しかしながら、今日の吾々に取つては(一)(二)の如きは殆んど問題とするにもあたらないものとなつてゐる。創作が批評よりも優れたものであるとかないとかいふやうなことは、創作家と批評家と何れが優れて居り何れが劣つてゐるかといふ優劣論と同じく極めて無意味な問題である。(三)についても、吾々は躊躇なく次のやうに答へることが出來る。曰く、批評は創作力を破壞しないばかりでなく、ます〳〵創作力を旺盛ならしめるものである。もしそれが批評又は批評的能力に依つて破壞されるやうなものであるならば、それは決して本當の、少くも價値ある創作力ではないと。

(四)の問題に就ては、批評旺盛の時代と創作旺盛の時代とは或ひは一致することもあり或ひは一致しないこともある。けれども概括的に云ふときにはマシュア・アーノルドの云つてゐるやうに、「眞の創作的活動の時代は、批評的活

動の時代に依つて露拂ひをされる」のが常であることは爭はれない。(五)については、見樣に依つてはたしかに、批評は一種の創作である。少くも創作的氣分を裏づけない批評は文學批評ではあり得ない。このことについては後章に述べるところに依つて、自ら明かになるであらう。

第二章　客觀的批評と主觀的批評

客觀的批評の意義――モオルトンの說――形式批評――アリストオトルの『詩學』と客觀的批評――モオルトンの因襲的批評觀――批評史上の形式的批評――アデイソンの『失樂園』評――ブオルテールの沙翁評――ノオルソンの說――近代的傾向と主觀的批評――主觀的批評の特質――「印象」と「人格」と――ヘンリー・ゼームスの言――ダウデンの批評家觀――ラスキンの言――批評史上の事實――沙翁とゲーテ――ワーヅワースの『抒情歌集』の序文――『源氏物語』と本居宣長――『玉の小櫛』の價値――ジョン・バアロオの主觀的批評論

以上述べるところに依つて文學批評といふものゝ一般的性質及びこれについて當然に起つて來るさまざまの批評上の問題の一般は明かになつた。さてそれならば吾々は文學の作品を實際に味ひ、批評するにはいかにすればよいか。いかなる批評法を用ゐるのが一番妥當であり且つ有効であるかと

いふ實際問題について、以下少しく述べることゝする。

まづ第一に問題となるのは、吾々は批評の筆を取るに當つて、客觀的批評に依るべきか主觀的批評に依るべきかといふことである。前にも述べたやうに、批評法はさま〴〵な方面から分類することが出來る。しかし、一番簡明な分け方は批評する上の態度の上から見てこゝにいふ客觀的批評及び主觀的批評といふ分け方である。客觀的批評は一名形式的批評とも又は標準批評ともいひ、主觀的批評は一名內容的批評とも又は印象批評ともいはれてゐる。又、批評史の上から見れば因襲的批評(Traditional Criticism)と近代的批評(Modern Criticism)の二つに分けるとも出來る。モオルトンの『文學の近代的研究』は此分け方を取つてゐるが、因襲的批評とはとりも直さず前の客觀的批評に相當する批評法であり、近代的批評といふのは前の主觀的批評に相當する批評法である。(科學的批評は例外であるが)。そしてこの近代的批評は更に科學的批評、新裁斷的批評、印象的批評、鑑賞的批評等に區分される。これらの細かい部分については後章に述べるが、こゝではまづ主觀的批評と客觀的批評の特

質を大まかに述べることゝする。

さて客觀的批評 (Objective Criticism) とはどういふ批評であるかといふに、それはその名の示してゐるやうに、客觀的に何かある一定の標準を定めて置いて、それに從つて批評をする批評法である。この批評が一名標準批評といはれる所以である。そして西洋の批評史上では、何等か一定の標準を設けてそれに依つて批評をするといふ場合、その標準となつたものは、いつでもアリストオトルの『詩學』であつた。そして又一定の標準があるのであるから、この批評法は容易に當の作品の善惡を判斷することが出來るわけである。從つてこの批評は前に述べた裁斷批評に相當する。

今モオルトンの因襲的批評についての說明を借りて、この客觀的批評の如何なるものであるかを述べよう。モオルトンは大體これを次のやうに云つてゐる。

因襲的批評とは「批評」を以て「判斷の一樣式 (a mode of judgment)」と見做す批評法である。

(イ)この批評はアリストオトルの學說に根柢を置く。但しアリストオトルは單に希臘文學からのみその學說や原理を抽象して來たものであることはいふまでもない。

(ロ)文藝復興期時代にも、このアリストオトルの學說は、すべての文學に共通した原理として思惟されてゐた。その結果、批評は、中世及び近代の詩歌の傾向と全く離れるやうになつた。

(ハ)かくの如きアリストオトルの原理に從ふ批評法は(一)文學の統一といふことを忘れ、(二)自然的な文學の進化を忘れ、(三)原理に先占されることに依つて文學の歸納的觀察を排除する傾きとなつた。

モオルトン氏は因襲的批評を以上のやうに解釋し、批評してゐる。がこれはいふまでもなく直ちに移して客觀的批評の解釋とも見ることが出來る。すなはち客觀的批評または因襲的批評といふのはアリストオトルの『詩學』の原理に從つて文藝の作品を批評する批評法をいふのであること、及びその因襲的と呼ばれる所以のいづくにあるかは以上モオルトン氏の說明によつて

も明かである。

アリストオトルの『詩學』は、彼れが、その當時のギリシャ文學、例へばユーリピデス (Euripidis 紀元前四八〇——四〇六)とかソフォクレス (Sophocles 紀元前四九五——四〇六)などの戯曲から抽象して來た法則であるために、それらの法則は、ギリシャ文學の場合には、批評の標準としても差支なかつたが、それを以て直ちにギリシャ文學以外の文學、殊に文藝復興以後の文學を鑑賞したり批評したりしようとする場合には、いつもそこに破綻が生じて來る。これは今更いふまでもなく自然なことでもあり、又當然なことでもある。

しかしながら、中世紀からかけて文藝復興期になつても、アリストオトルの定めた美學原理で文藝の作品に對しようと云ふ傾向が止まなかつた。文藝復興期はこゝに改めていふまでもなく「個人性の解放」を基礎とした「人間發見」の時代で、あらゆる學問や、文運やが因襲の絆を切つて儼然として起つた時代であつた。創造力の最も強烈に活いた時代であつた。けれども此時代に於てさういふ創造力の旺盛と向上力の熾烈とに反比例して最も不振であつた

ものは批評法であつた。そして一にも二にもアリストオトルの定めた法則や定規に從つて一切の新興文學を批評しようとした結果は、一面に批評といふものを、新興文藝の諸傾向とは全く離れた方向へ導き、一面に批評史上の所謂「渾沌時代（ケイオス）」を釀し出した。

客觀的批評、因襲的批評又は形式的批評は上に述べたやうに文藝復興期以後の新興文藝の傾向とは事實において相反するものとなつたのであるが、十七世紀から十八世紀の始め頃までは英佛ともにこの批評は中々に勢力のあるものであつた。この種の批評としては前に擧げたイギリスの文學者アディソンの英國の大詩人ミルトンの有名な『失樂園』に對する批評などが就中最も好典型と目されてゐる。

アディソンの『失樂園』の批評は、當時の『ゼ・スペクテーター』(The Spectator)紙上に載つたもので、全體で十八章から成り立つてゐる。彼れは此中の四章を「筋」「性格」「感情」「言語」――これは前にも擧げた通りアリストオトルの悲劇構成の四要素であつた。――の項目の下に於て、失樂園を點檢し、二章をそれらの項目

の下における批難に費し、他の十二章で、『失樂園』十二卷の各卷の含む特殊の美を指摘して、その美の依つて來る所以を明かにしてゐる。

まづアディソンは、「筋」「性格」「感情」「言語」の四項目において、『失樂園』がアリストオトルの『詩學』の要求を大體に於て滿足させてゐることを述べ、そして各項に亙つて特殊の缺點のあることを述べてゐる。

第一に『失樂園』の筋は不完全である。何となれば「事件が不幸に終つてゐる」からである。アディソン曰く、アリストオトルに從ふと事件が不幸に終るといふことは、悲劇の法則であつて、叙事詩の方則ではない。

「叙事詩は、最も優れた批評家(アリストオトル)の意見に從ふ時は、幸福に終らなくてはならない。そして讀者の心を疑惑や恐怖や、悲哀や、不安を經て、靜けさと滿足との狀態に置かなければならない。『失樂園』の「筋」は多くの點で推賞すべき諸資格を持つてはゐるが、此特殊の點に於て不完全である。」

アディソンはかう云つて、更につけ加へてゐる。尤も、かういふ結末も、ミルトンの天才によつて或る程度まで修正されてはゐる。すなはち「大惡魔」が勝

利の高調に於て、最も悲慘なものとなり、アダムとイヴとが樂園を追はれた悲慘のどん底に於て、却て靈魂が救はれるといふことが暗示してあるからである。しかし叙事詩の「筋」としては明かに上に述べたやうな缺點がある。

第二の缺點は、叙事詩としては餘りに、有り得べからざる特殊の事項を描いてゐることである。例へば、罪の女神とか死の神とか、その他寓話的な人物が多く描かれてゐるのは、作者としては全體に變化あらしめるための用意には相違ないが、それはスペンサア (Edmund Spenser 一五五二―一五九九)の『神女王』(The Faerie Queene)などの傳説的なロオマンスに適はしく、ホオマアやヴァーヂル (Virgil 紀元前七〇―一九)などの叙事詩には適はしくない。影のやうな想像的人物は叙事詩に用ゐられた場合には、明確な行爲者として表現さるべきものではない。それはホオマアや、ヴァーヂルなどのやうに單に暗示さるべきものである。要するに「筋」の點では『失樂園』は餘りに枝葉の話(digressions)が多い。

アヂイソンは尚「感情」「言語」の上でも例へば餘りに地口や洒落に流れてゐる

こと、異教的事件の餘りに多すぎること、餘りに衒學的であること、古語、廢語、外國語などを餘りに用ゐすぎてゐることなどを論じ、かく細密に『失樂園』の缺點を指摘した後に、アディソンは、同樣の細密さを以て、その長所を闡明してゐる。そして、この詩の缺點は、例へば太陽の中の黑點にも比すべきで、長所の點では、この作は、遙かに他の作家の作品の上に超越してゐると云つてゐる。

アディソンの『失樂園』の批評は、決してこの作を批難するために書かれたのではない。むしろその長所を闡明するために書かれたものであるが、それはとにかく、アディソンが、いかにアリストオトルを全科玉條として一々それを標準として作物に對してゐるかゞこれに依つても明かであらう。

かゝる形式的批評、標準的批評は十七八世紀のフランス文學に於ては殊に烈しかつた。ボアロオとかヴォルテール(Voltaire 一六九七——一七七七)などいふ人々の沙翁に對する批評は、すべて皆この因襲的批評、形式的批評から試みられたものであつた。彼等は何れもアリストオトルの劇における三一致說を楯に取つては沙翁の戲曲を批評し、ヴォルテールの如きは沙翁の戲曲を「醉ど

れ蠻人の想像から生れた作」として罵つたことなどは有名な話しになつてゐる。つまり沙翁の戯曲のやうに、情趣において奔放であり、想像において豊富であるエリザベス期を背景とした作を、全く別種な傾向に屬するギリシャ文學からのみ抽象したアリストオトルの法則に依つて批評すれば、自らさういふ結果となるわけである。

かういふ形式的な客觀的批評は今日では殆んど廢れて了つた。今更改めてこの種の批評の缺點を指摘するまでもあるまいが、その第一の缺點は、前にも述べた通り、單にユーリピデスとかソフォクレスとかいふギリシャ時代の文學者の作品からのみ抽象して來たアリストオトルの學理を直ちに移して一般の文學に當て嵌めようとしたところにある。又一歩を讓つて、一定不變の標準とするものは、たとひアリストオトルの學說ではないと假定しても、さういふ一定の標準を立てゝ、それに依つて藝術作品の批評をするといふことそのことがすでに誤つてゐる。『英文學研究法』(How to Study English Literature)の著者ノオルソン(Knowlson)氏も云つてゐるやうに、もし文藝批評にさういふ

一定の標準を立てることが可能であるならば、例へばゲーテ(Goethe 一七四九―一八三二)がダンテ(Dante 一二六五―一三二一)の『地獄篇』(Inferno)やミルトンの『失樂園』等を非難したり、マシュウ・アーノルドがロセテ(Rossetti 一八二八―一八八二)を非難したりロバアト・ルイ・スティブンソン(Robert Louis Stevenson 一八五〇―一八九四)がワード夫人(Mrs Humphry Ward 一八五一―一九二〇)の著作『ロバアト・エルスメーア』(Robert Elsmere)を非難したりするやうに、批評上の區々の意見のあるわけがないのである。要するに形式的批評、標準批評、客觀的批評は理論から見ても事實に徴しても、共に不合理なものであるといふべきである。

近代の批評は多くは主觀的批評である。すなはち批評家その人の主觀に訴へた批評である。これは文學、藝術そのものゝ本質から見ても、當然さうでなければならないわけで前に文學の定義や特質やを述べた折にも委しく說明した通り、文學は感情を描き且つ傳へるのを根本の特色とするのであるから、それを享受し、鑑賞するにも、やはり感情が中心とならなければならないの

は極めて自然なことであり、且つ當然なことである。十九世紀初頭の所謂浪漫主義の文學勃發以來、藝術における「感情」の力の力説されてからの批評が、すべて主觀的批評であるのも、如上の理の自覺されたからである。

主觀的批評も、仔細に觀察すれば、次章に述べる通り、そこにさま〴〵の流派を生じて來る。たゞ簡單にこゝで如上客觀的批評と對立させて主觀的批評の特質を述べれば、客觀的批評が何等かの一定の標準を立てるに對して、この主觀的批評は、何等の外的な標準を立てない。そして飽くまでも批評家その人の「印象」(Impression)又は「人格」(Personality)に重きを置かうとする。從つてこの種の主觀的批評にありては、その批評の價値は主としてその批評家の「印象」のいかに鋭敏であるか、又いかに微細に亙つてゐるかに依つて、又その批評家の「人格」のいかに深いか淺いかに依つて定まるものである。ヘンリー・ゼームス(Henry James 一八四三——一九一六)の云つた言葉に「批評は批評家である」(Criticism is the critic)といふのがあるが、これなどは最もよく批評のいかに主觀的でなければならないかといふことを示してゐる言葉である。

批評はかくの如く主觀的なものであるから、從つて前にも一言した通り、批評家の主觀そのものゝ廣狹深淺の如何に依つて、或る批評家には充分味ひ得る事も、或る批評家には殆んど味ひ得ないといふやうなことがよくあるわけである。從つて偉大なる作品は偉大なる批評家を待つて始めてその價値を闡明されることゝなるわけである。ジョン・ラスキンは「いかなる作家も、彼れと同等乃至より優れた人に依つての外は鑑賞され得るものでない。初めにその藝術を眞に鑑賞し、批評するものは極めて少數人である。而もその藝術が偉大であり、高尚であればあるほど、それを鑑賞し得るものは少ない」と云つてゐるがこれはいかにも至言である。そして又文學批評上の實際の歷史は何れもこれを說明してゐる。沙翁が古今の大詩人と認められたのはその死後二百年に於てゞあるといはれてゐる如きその一例である。沙翁の偉大なるを感じ、認め、それを一般世間に知らしめたはコールリヂ（Coleridge 一七七二―一八三四）及びゲーテの力で、沙翁は實際この二人の解說と批評とに依つて始めてその偉大なる所以を發揮したのである。すなはち沙翁のやうな創造

力に富んだ偉大な文學者はゲーテとかコールリヂとかいふ、同じく創造力に富んだ優れた文學者に依つて始めて認知されるのである。その前には沙翁ほどの人もボアロオとかブォルテールとかライマー(Rymer 一六四一―一七一三)などいふ批評家に依つて徒らに悪しざまに罵られ嘲られてゐたに過ぎなかつた。近英の大詩人ロバアト・ブラウニング(Robert Browning 一八一二―一八八九)なども認められることの比較的遅かつたのは、一にそれを鑑賞し批評するほどの批評家の居なかつたのに依るといはれてゐる。

ラスキンの云つたやうに、その藝術家が偉大であり高尚であればあるほど、又その藝術家が獨創的であればあるほど、それを鑑賞し、批評する人の少ないのは古今東西皆軌を一にする。かのウィリアム・ワーヅワースが一七九八年その處女作『抒情詩歌集』(Lyrical Ballads)を出したとき、その序文に「苟も作家にして、眞に偉大で、又獨創的の力を持つてゐる以上、彼れは先づその作が依つて以て享樂され得べき趣味を公衆一般の中に創造することを努めることが必要である。古來かくの如くであつた。以後も亦かくの如くであらう」と書いてゐる。

ゐることなども明かにこれを證明してゐる。

我國でも偉大なる作、例へば『源氏物語』などは本居宣長出でゝ始めてその眞價が明かにされたと見てもよい。尤も『源氏物語』は宣長以前すでに多くの學者たちの研究や批評の對象となる事はあつたが、それらの學者たちは、前に文學と道徳との關係を述べた様にも一言した通り、何れも例へばそれは勸善懲惡のために書かれたとか、佛教を讃美するために書かれたとかいふ工合に、何等かの外的な功利的目的のために書かれたものとして研究し、批評してゐる。然るに宣長はそれらの見解を排して、『源氏物語』一巻を物の哀れを知らしめるために書かれたものであるといふ全くの感情本位主觀本位の立場から研究し批評したのである。つまり、平安朝時代の産物である『源氏物語』は一數百年を經て徳川時代に至つて、始めて本居宣長といふその妥當なる解釋者、鑑賞者を見出したわけとなるのである。この意味で『源氏物語』がその純粹の文學的價値を認められるまでには、沙翁がゲーテやコールリヂに認められたよりも更に一層多くの年月を費したといはるべきであつた。

ノオルソン氏はその『英文學研究法』の中に主觀的批評の代表的言說としてアメリカのジョン・バアロオの「批評と批評家」(Criticism and the Man)と題する一文を擧げてゐる。必ずしも新見解といふほどのものでないが、批評といふことゝ批評家といふことゝがいかに密接なものであるかといふこと、及び從つて批評といふことがいかにその批評家の「人間」そのもの、卽ちその人の主觀そのものに依るものであるかといふことは略これを說いてある。

バアロオ曰く、「偉大なる批評家とは、他人の作物の中に、または他人の作物を通じて完全なる自己表現を見出す偉大なる心といふことを意味する。科學的方面に於ける批評、又は一個の純粹なる知識的努力としての批評——精確なる眞理の探求、證據の追求、材料の評價比較、眞僞の認別等、法律家とか醫者とか科學者とか、古文書の鑑定家とかいふものゝ取つてゐる批評——も一種の批評である。けれども、文學及び藝術の批評は、趣味、文體、詩的及び藝術的價値の問題を含んでゐるもので、全く別方面に屬する批評である。そしてこの種の批評は、全く他の力を必要とするものである。前者の態度は主として法官

的であり、冷靜であり、非人格的であり、後者の態度には種々の同情心と又時としては特殊の偏見の含まれることもある。吾々は多少なりと、想像力に富んだ作家を解釋し、その特殊の性質と刺戟とを抽き出して、その作家を別な言葉に溶かし込み、書き換へようとする。そしてかくすることに依つて、吾々は自身を一層自由に表現する。吾々は、吾々の愛好しないものを十分に解釋することは出來ない。愛好は判斷の持たない眼を持つてゐるものである」と。

これらの言說に依つても文學批評がいかに主觀的でなければならないかといふことがわかるであらう。

第三章　科學的批評と新裁斷批評

科學的批評の意義――テーヌの說――藝術と科學――「美學は植物學也」――科學的批評是非――センツベリイの說――ダウデンの說――新裁斷批評――ブリユンチエールと其理想主義――「科學の破産」――人間力の高調――ノルダウとトルストイ

前章「客觀的批評」でも一言した通り、近代的批評は殆んど主觀的批評である。しかし、これは極めて大まかに觀察した場合のことで、近代批評の分野には、所謂科學的批評といふ主觀的批評とは全く別種な領域に屬する批評のあることを見落してはならない。

科學的批評(Scientific Criticism)といふのは度々紹介したフランスのテーヌの主唱した批評法に冠せられた名稱である。テーヌはその當時巴里の美術學校に藝術及び美學の講座を擔當してゐた人で、美學上の著述としては『藝術哲

學』(Philosophie de l' Art)があるが、我が國には古くから『英文學史』の著書で知られてゐる。そして彼れの科學的批評の提唱が、この『英文學史』の序文であることも、一層此書をして重要なものたらしめてゐる。

さてテーヌの科學的批評の如何なるものであるかを知るためには、先づその藝術論を知らなければならない。彼れの藝術論はコント(Comte 一七九八―一八五七)の實證哲學又はダアウィンの進化論の影響を受けたもので、卽ち、彼れは、藝術の作品を、それが實驗科學の法則に依つて創造されたものに外ならないと見、從つて藝術の研究は、彼れに取つては「その作品からさま〴〵の特徴及びその持徴の依つて來る所以を指摘する」にあると思惟し、其特徴の依つて來る原因の說明は、これを社會的、種族的及び風土的の三方面に求めることによつて全然當時の科學的研究に據らうとしたのである。

テーヌの云つた言葉に

「美學は植物學のやうな物である。蓋し植物學にありては、吾々は橙にも桂にも松にも皆同樣の甲乙なき興味を持たなければならない。そして植

物學研究法は、單に植物學に止まらず、直ちに人間の作品にも應用されなければならない。」

といふのがあるが、この言葉によつても、彼れがいかに當時の自然科學の影響を受けたかを知ることが出來る。

テーヌは又藝術と科學との關係を述べて

「藝術と科學との間に存する相互關係は、相互に於て光榮とすべきである。美にその主要屬性を與へるのは科學の光榮である。最高貴の構成を眞理の基礎の上に築くのは藝術の光榮である。」

と云つてゐるが、これによつて、彼れがいかに自然科學を以て藝術構成の基礎としたかゞわかる。

テーヌは又藝術の價値を考へて、謂へらく「人間が更により高き、又はより善き生活に達するには二つの途がある。一つは科學で一つは藝術である。科學は事象の根本的因果律を認知し、そしてそれを抽象的な言葉で表現する。藝術はそれと同樣な因果律をすべての人に認知せしめ得る方法で、卽ち言葉

を換へて云ふと、人間の心及び感情に訴へることによつて表現する。藝術はこの意味で、科學よりも優れたものであり、又より普遍的なものである。」

卽ち藝術の人生に於ける價値を科學のそれと同樣に見てゐるところに、彼れの藝術論のいかに多く、當時の自然科學の影響を受けてゐるかといふことゝ共に、並びにその結果としていかに唯物論的であるかがわかる。

テーヌの科學的批評といふものも結局は上の立場から考案し出されたもので、卽ち、藝術の研究を以て、上に述べたやうに全く一個の純粹科學と思惟し、從つて藝術の研究に科學の研究法を應用しようとして、藝術研究を主として三つの方面、卽ちその作品の製作者たる人の屬してゐる人種(Race)その作品乃至作者を取り巻く環境(Surroundings)及びその作品の生れた乃至作者の生存してゐた時代(Epoch)といふ、人種、環境、時代の三つの方面から研究しようとしたのである。これが批評史上の有名な科學的批評法である。フランス自然主義の闘將エミール・ゾラは實にテーヌのかういふ科學的研究法を藝術創作の上に應用したものに外ならなかつた。ゾラは實にテーヌの具體化と云つて

よい。

テーヌの科學的批評又は研究については毀譽褒貶まち〳〵である。『批評史』の著者であるイギリスのセンツベリー教授は、テーヌを批難して曰く「テーヌの批評の第一の缺點はその「學說（セオリー）」に囚はれて、人間といふものを見得なかつたところにある。テーヌは成程作者の先祖はどう、周圍はどう、信仰はどう、友人はどう、世の中に出て來た經路はどうといふ工合に、その作家の人種的關係とか、その作家の經歷とかその作者と他の流派の關係とかいふ記錄的な、外的なことの詮索にはなか〳〵委しく立入つたが、彼れはさういふ外的な研究詮索に沒頭して、却つて作そのものゝ內的意義を感じ味ふことを忘れてゐた。從つて彼れは、作者その人を眞實に觀察し批評することが出來なかつた。卽ちテーヌに取つては、たとひ沙翁であらうが、ブォルテールであらうが、ダンテであらうが、サーブアンテス（Cervantes 一五四七—一六一六）であらうがそれは何れも單に彼れに與へられた處方劑に過ぎなかつた。『英文學史』が批評文學として無價値であるのはこのためである。」と、かう、センツベリー教授は云つ

てゐる。

センツベリー教授の以上の批難にはたしかに一理がある。けれども亦一方にテーヌの科學的批評の功績のあることも亦十分認めなければならぬ。此科學的批評の効過については、ダウデンの意見が最も穩健であり妥當である。卽ち曰く「吾々がテーヌに負ふところ二つある。第一は、彼れが各時代の文學を以てその時代の他の種々な精神的産物と密接な關係のあることを吾々をして信じさせたことである。第二は、吾々がともすれば陷らうとする、現在の偏狹な美學の上に基礎を置く偏狹な善惡の判斷を容易に下さうとする吾々の感情を中和させたことである。吾々は、實にテーヌに依つて、社會上のいかなる些末な出來事、例へば着物の服裝の如きさへ、その時代の文學とは密接な關係のあるものであるといふことを教へられた。彼れは、吾々に所謂時代の精神なるものを、今までよりは一層廣い範圍で考察することを教へたのである。蓋し、此功績は實に大なるものであるといはねばならぬ。けれども彼れは、同時に亦文學を研究する上に於て最も必要なことを見逃してゐる。

それは外でもない。藝術家の個的天才といふことである。その作家だけが持つてゐるその作家獨自の觀照の力、想像の力を見逃したことである。又その外に彼れは、今一つ重大なことをも見逃してゐる。それは外でもない。人種の如何、時代の如何を問はずいかなる人種にも、いかなる時代にも共通してゐる人道（ヒューマニテー）といふ一般的な感情を見落してゐるとである。藝術における地方的な時代的なことについては、テーヌは力を極めて說いてゐる。けれども彼れは藝術における永久に變らないもの、又は一般的な人道的なものについては殆んどこれを看過してゐる。要するにテーヌが批評の對象とした作家乃至作品は、彼れの批評法に從へば、單にその種族の代表者その時代の特産物として研究されたもので、少くとも人間としての一般的な人道的なものとしての所謂その人獨自の個性といふ方面は、殆んど研究され批評されることがなかつたのである。これがテーヌの批評が當然に齎らした弊の一面である」と。

ダウデンのこの批評は、いかにも情理を盡した批評で、テーヌの科學的批評

の長所と缺點とを併せて遺憾なく指摘してゐる。確かにダウデンの云つたやうに、テーヌは人間の個性を見ることを忘れ、また文學藝術における永久性を見ることを忘れてゐた。つまり「人道」そのものを見ることを忘れてゐた。それといふのも、彼れは藝術の研究を以て、植物學や動物學の研究と同じものを見てゐたのが誤りであつた。更に換言すれば當時の思想界を風靡してゐた唯物論的傾向に彼れが餘りに感染してゐたことが誤りであつた。しかし、又一方に彼れが人種、周圍及び時代の研究といふことを力說して、人をして文學の研究乃至鑑賞の上の偏見に陷ることを避けしめたのは、たしかに彼の偉大なる功績といはなければならない。

上に述べた科學的批評は一種の新しい歸納的批評ともいふべきものであるが、これに對して、新しい意味の演繹批評であり又、新しい意味の裁斷批評ともいふべきものも亦近代批評上重要な部分を占めてゐる。これは「美學は植物學と同じ」といふ立場から出立して、極端に科學的になり、客觀的になり、唯物論的になつたテーヌの科學的批評に對して、科學の權威を蔑視して、ひたすら

に人間的な立場から、又出來るだけ唯物論的見解を斥けて理想主義的見解から、文藝の作品に對するものであつて、理想主義的批評又は人格批評と云つてもよい。これを新しい意味の裁斷批評といふ所以は、往昔の裁斷批評が、アリストオトル其の他の形式論上の權威を楯に取つて、與へられた作品に對して高壓的態度を取るに對して、道德上宗教上等の一個の確乎不拔なる理想を標準として、與へられた作品に對するからである。往昔の裁斷批評の形式的權威に換へるに內容的權威を以てするからである。

この種の批評家の代表者としてはフェルヂナンド・ブリュンチェールを始め、トルストイや、マックス・ノルダウ等を擧げることが出來る。

ブリュンチェールはフランス最近の批評家として最も重きをなしてゐた人で、又かの有名な『二世界評論』の主筆でもあつた。そして單に文藝批評ばかりでなく、美學、社會學、倫理學、哲學、神學等のあらゆる分野に亙つて批評の筆を取つた人であつた。そしてその何れの分野に於ても該博な知識と鋭利なる批評眼とを示してゐた人であつた。

けれどもブリュンチェールは結局、古典派に屬する人であり、又一個の理想主義者だつた。彼れは、フランス文學を以て、十七世紀時代卽ちラシーヌ(Racine 一六三九―九九)やコルネーユ(Corneille 一六〇六―八四)などの出た時代が最も完全に達したときであるとなし、それ以前の時代はこの完全に到達する準備に過ぎないのであり、またそれ以後の時代は一種の衰頽時代であると考へた。從つて彼れに取つてはフランスの近代文學とか或ひは近代主義とかいふものは大抵批難の對象となつた。殊に自然主義文學を極力排斥し、更にこの主義が唯一の旗印として標榜する科學そのものを痛罵して科學の破産(Faillite de la science)を宣言した。蓋し彼れがかく迄科學を攻撃したのは、彼れは人生に對して確乎たる理想を把持した一個の理想主義者であつたからであつた。科學的機械觀に反對して飽くまでも人間の力を高調しようとするヒューマニストであつたからであつた。彼れがいかに單なる「自然的」といふことを斥けて「人間的」といふことを高調したかは、次の一節に依つても明かである。

「強者が弱者に打勝ち、生活に巧みなものが、巧みならぬものより世に榮ゑるといふことはそれは自然的なことである。けれどもそれは斷じて人間的なことではない。現在に於て、現在が恰かも過去の連續であると同時に未來の準備であるといふやうな過現未を融合したやうな狀態で生活することは人間的なことである。而もそれは更に自然的なことである。正義とは憐憫とに依つてこの自然が、人間の間に不完全にも存在するを許すもろもろの不公平を補整するのは人間的なことである。而もそれは更に自然的なことである。結婚の絆、家庭の絆、蓋しそれなくしては社會が發達しないこと恰かも細胞なくして生命が組織されないの、と同じであるが、それらの絆を更に一層密にすることは人間的なことである。而もそれは更に自然的なことである。もろ〳〵の狀態を破壞することなしに、それを中庸にし、もし必要であればそれを抑壓することは人間的なことである。而もそれは一層自然的なことである。そして最後に力の惡辣な迷信的崇拜を排除して、正義の權威を樹立することは人間的なことである。而もそれは全く人

間的な努力である。」

この一節に依つても明かである通り、ブリュンチェールは人間の力を自然の力以上のものと見て、飽くまでも人間をして人間たらしめようとした。彼れに取つては、近代に於ける自然科學の旺盛は人間をして人間たる特色を失はしめ、人間をして自然そのもの、一部たらしめようとしたものに外ならなかつた。

「この十九世紀に於ける大なる誤謬は、道徳に於ても科學に於ても、人間を自然と混同しつゝあることである。而も彼等は、道徳に於ても、藝術に於ても、科學に於ても、人間をして人間たらしめる所以は、人間をして自然と分離せしめ、人間をして自然に於ける一個の例外たらしめることであることを知らないのである。」

ブリュンチェールはかゝる見解からフランスの近代文學就中ゾラの藝術を、人間を自然と同一視するものとして極端に批難し、ひたすらに人間をして人間そのものたらしめようとした。言葉を換へて云へば、與へられた對象た

る藝術をその「あるがまゝ」の狀態に於て觀察するよりは、寧ろそれを、あらねばならぬ」狀態に於て觀察し批判しようとしたのである。彼れの批評が一種の理想主義であり、又こゝに云ふ理想主義的批評の範圍に屬する所以はこゝにあるのである。

ブリュンチェールよりも更にこの種の批評の好典型を示してゐるものはマックス・ノルダウ及びトルストイである。前者の有名なる『墮落時代』とか、後者の『藝術とは何ぞや』等は何れもこの種の批評の好典型である。ノルダウの『墮落時代』はノルダウ自身の社會觀上の一種の功利主義的理想を標準として近代文學を批評したもので、彼れ自身の標準に合はないものは、すべて彼れに依つて烈しく批難されることゝなつた。ノルダウの標準に從へば近代文學の多くは、何れも「病的」であり「誇大妄想」の文學であつた。イプセンでもトルストイでもワイルドでもボオドレエルでもすべて皆彼れの批難を免れることが出來なかつた。トルストイはその宗教觀、すなはち原始基督教の宗旨——その同胞主義を唯一の理想として一切の藝術に對した人で、彼れは「吾々は同

胞主義的意識を土臺として一切の生活現象を評價しなければならない。藝術もこれに漏れない。すなはち、吾々は、一切の藝術の世界から、この同胞主義的感情を傳へる藝術を選んで、これを稱揚し、これを傳へない藝術は、これを極力排除しなければならない」と云つてゐるが、その『藝術とは何ぞや』の中の西洋近世文學の攻撃又は、その『沙翁論』(On Shakespeare)に於ける沙翁批難論の如き、何れも全くトルストイが、如上の理想を標準としての攻撃であり批難であつた。丁度ボアロオがそのアリストオトルの『詩學』の原理を標準として沙翁を批難したのと批難の內容こそ異つてはゐるが、その批難の仕方は極めて似たものである。そして、かういふ內容的批評はわが國にも屢〻見られるところで、例へば『源氏物語』を中心とした批評などでも、熊澤蕃山の『源氏外傳』や安藤爲章の『紫家七論』の如き何れもこれを代表するものであること、前に文學と道德との關係を述べた一章からも容易に推測し得るであらうと思はれる。

さて、吾等は、果して以上述べた內容的裁斷批評を文藝批評として如何やうに遇すべきであるか。これは批評上の大きな問題である。私は次に鑑賞批

評を述べたあとに自らこの問題に論じ及ばうと思ふ。

第四章　鑑賞批評と快樂批評

鑑賞批評の意義――アーノルドの批評論――『現代における批評の職能』――批評の態度と「沒利害感」――創作的活動と批評的活動――ラスキンの超越哲學的鑑賞批評――ペイタアの快樂批評――『文藝復興』の序文――感受性の尊重――ペイタアの人生觀――鑑賞批評家としての本居宣長――その「物のあはれ」說――快樂批評の價値

鑑賞批評(Appreciative Criticism)とは、與へられた作品に對して「鑑賞」(Appreciation)を主とした批評である。さてそれならば鑑賞といふことにはどういふ意味があるか。試みにその意味を『新スタンダアド大字典』に依つて詮索して見ると、これには凡そ四つの意味がある。(一)は物の諸性質、功績、價値等の眞の又は適當なる認識又は評價、すなはち、物の美點の同情的認識、(二)は微細なる區別に對して感受的又は感覺的なること、(三)は人又は事物に一種の評價を下すこと、

(四)は値段を増すこと、卽ち金錢上の價値を增大すること、といふ四つの意味がある。(五)の如きはこゝで問題にするには及ばないが、兎に角此『新スタンダアド大字典』の說明を見ても鑑賞といふ言葉の意味は大凡そ明かになるであらう。すなはち、鑑賞を主とした批評といふのは、その與へられた作品の諸性質、功績、價値等を出來るだけよく認め味ふことを中心とした批評といふことである。丁度あらさがし(fault-finding)を特色とする裁斷批評と正反對の批評である。

この鑑賞批評は近代批評の中で、科學的批評と相並んで、最も意味ある分野を占めてゐるもので、英國近代の大批評家といはれるマシュウ・アーノルドを始め、美術批評家のラスキン、それからペイタア、下つてワイルド、アーサア・シモンス(Arthur Symons 一八六五—)等はその細かい點に至ると皆夫々違つてはゐるが、何れもこの鑑賞批評の最もよい代表と目されてゐる。以下彼等の鑑賞批評そのものを述べて、近代批評に於ける鑑賞批評の如何なるものであるかを述べよう。

先づ最初に年代順に從つてマシュウ・ア・ノルドから述べる。ア・ノルドは近英の偉大なる批評家としてフランスのサント・ブーブなどにも比較されてゐる。彼れの云つた「詩は人生の批評(criticism of life)なり」といふ言葉などは、その言葉そのものが直ちにア・ノルドを想起せしめるほどに有名な言葉となつてゐる。

彼れの批評論又は批評法を最もよく現はしたものは、一八六五年に公にされた『批評論集』(Essays in Criticism)の中に收められた『現代における批評の職能』(Function of Criticism at Present Times)と題する一文である。この一文はその名の示してゐるやうに、當時の英國の社會に向つて、批評の職能と、同時に鑑賞といふことが、いかに批評の重大役目であるかを說いたものである。

彼れの批評の鑑賞批評である所以は、批評の態度を論じた次の一節に依つて、最もよく窺ふことが出來る。

「批評家の取るべき態度の法則は一語につゞめることが出來る。所謂没利害(Disinterestedness)といふ一語である。そしていかにして批評家が、かゝ

る態度を取ることが出來るか。それは外でもない。所謂事物の實際的觀察(practical view of things)といふことから遙かに離れることである。心が觸れるすべての對象に對して、單にその觸れた心の赴くまゝに赴かせることである。心をして所謂心の自由な遊戲(free play of mind)たらしめることである。その批評の對象に關する外的な、政治的な、實際的な考察から全然離れることである。批評の職能は單に此世に於て知られ、考へられたことの最善のものを知り、かくしてそれを一般に知らせることに依つて、眞の、清新なさまざまの思潮をこの世に創造することである。」

ア、ノルドは批評の職能を上のやうに考へてゐる。更に批評といふことを、彼れ自らの言葉で略言すると、それは「この世に於て知られ、且つ考へられた最善のものを學び、且つ傳へんとする沒利害感的な努力(a disinterested endeavor to learn and to propagte the best that is known and thought in the world)といふことゝなる。すなはちア、ノルドの批評といふことが、いかにブリュンチェールなどの自己本位、理想本位の批評と違つてゐるかといふことが容易に知り得る

のである。ア、ノルドは自己本位でなくて飽くまでも、與へられた對象本位である。而もその對象に對する「この世に於て知られ、且つ考へられた最善のものを知り且つ傳へる」といふ、沒利害感的な無私的態度である。言葉を換へていへば、出來るだけ、對象の諸性質、功績、價値等の美點を稱揚しようとする態度である。彼れの批評の鑑賞批評といはれるのはこのためである。

ア、ノルドのこの態度は、今日の吾々の立場から見ると極めて望ましい態度である。實際、文學批評又は文藝批評は少くもその第一歩に於てかういふ無私的な謙遜な態度でなければならない。しかし、一方に於て彼れの批評論は、甚だしい不滿な點をも含んでゐる。それは外でもない。彼れが批評を以て創作の下位に位づけようとしたことである。すなはちア、ノルドは、創作的活動又は創作的天才を非常に重大視することから出發して、批評的活動を以てその創作的活動に役立つ點に於て價値があるやうに考へてゐた。そして「創作的活動の時代は、先づ批評の時代に依つて露拂ひをされなければならない。そしてこの露拂ひすると同時に批評の職能は完了したものである」と

云つてゐる。蓋しかくの如く批評を以て創作の下位に位づけようとした點は、明かにアーノルドの批評論の缺點といふべきである。

ジョン・ラスキンも亦一種の鑑賞批評家であつた。彼れの云つた言葉に「藝術の眞の批評は、人間に具はつた數知れぬ本能と、計ることの出來ない人間の努力に對する鋭敏なる同情を基礎として、凡そ神が美しかれと造り、美しかれと認めた自然の萬物に對する不斷の愛に依つて清められ、指導された時、始めて正鵠を得るのである」といふのがあるが、これに依つても、彼れが、いかに藝術批評といふことを、謙虚な態度で考へてゐたかゞ窺はれる。

尤もラスキンは、或る意味でロマンチックな一種の哲學者で、その前後十七年を費やして完成したといふ彼れ一代の大作『近世畫家論』も、彼れ自ら、それは「神の御業（みわざ）である完全（パーフェクション）といふこと、及び神の御業である永久の美を闡明し、そして、人間のすべての勞作を、この神の御業である完全及び永久の美といふとに連關して檢査しようとする」ものに外ならなかつたものであるといひ、又「偉大な藝術はすべて讃美である」といふほどであるから、藝術批評も彼れに取つ

ては、その理想的な意味に於ては、神の御業の讃美となるのは當然のことであり、同時に又その讃美的批評が一種の鑑賞批評であることはこゝに贅するまでもないわけである。

けれども鑑賞批評といふことを理論的にも實際的にも最もよく代表するものはウォールタア・ペイタアである。ペイタアはア、ノルドから出て更に快樂批評といふ批評史上の一種の快樂主義(Hedonism)を創出した人で、文藝の批評家としては單に英國ばかりでなく、獨佛その他を通じての近代に於ける第一人者である。蓋しペイタア自らは自分の批評及び批評法を快樂批評と名づけたのではない。これは度々前にも引合に出した『批評史』の著者センツベリー教授の名づけた名稱であるのである。

ペイタアの批評論又は批評法を最もよく窺ひ得るものは、一八七三年のその有名な論文集『文藝復興期の研究』(Studies in the History of Renaissance)の『序文』及び『結論』である。彼れの批評が一種の快樂主義である所以も、この序文及び結論に依つて十分に窺ふことが出來る。

ペイタアはその『序文』の中で大體次のやうに云つてゐる。

「實際にありのまゝに對象を見る」といふことはすべての眞正な批評の目的であるといはれてゐるのは正しい見解である。美的批評に於て對象を實際のありのまゝの姿において見るといふことは、言葉を換へていへば、實際ありのまゝの印象を知るといふこと、すなはちそれを明かに識別し、感得することである。音樂、詩、人生の藝術的な諸形式、卽ち美的批評の對象は實に數多の勢力を藏してゐる倉庫である。そは自然界の産物と等しく多數の價値や性質を持つてゐる。親しく遭遇し、または書籍で知つた歌や、繪や人物やは自分に對してどういふ關係を持つてゐるか。どういふ結果をそれは實際自分に起すか。快感を與へるか。快感を與へるならば、その快感の種類と程度は如何。それと遭遇し、その影響を蒙るために自分の性質は如何やうな變化を受けるか。これらの疑問に對する回答こそ正に美的批評の關係すべき根本事實である。」

これに依つても明かである通り、ペイタアは批評の根柢をセンツベリー敎

授の所謂 "pleasure-giving quality" に置いたのであつた。彼れの批評の快樂批評といはれるのはこのためである。

ペイタアは次に批評家の任務乃至はその取るべき態度について、大體次のやうに云つてゐる。

「藝術批評家の任務は、人生又は書籍にある繪畫、風景、佳人等が、美又は快感の特殊なる印象を與へる其價値をば識別し、分析して、その附加物からそれを分離することとである。何がその印象の原因であるか、如何なる條件の下にそれが經驗されるかを示すことである。そしてこの目的を達するためには、批評家は知性を滿足するやうな正確な美の定義を持つてゐることが必要でなく、寧ろ一種の氣質（テンパラメント）、卽ち美なる對象に遭遇して深く感動する能力を持つてゐることが必要である。批評家はつねに、美が種々の姿を取つて存在することを記憶しなければならぬ。彼れに對しては、すべての時期、すべて型、すべての趣味上の流派は、それ自身に於ては同等である。如何なる時代にも或る卓越した藝術家がゐて、或る卓越した作物を殘したものであ

る。批評家の疑問は、何時もかうでなければならぬ。その時期の運動、天才及び情操は誰れに於て見出されるか。誰れがその精華、高雅、趣味を代表するか。ウィリアム・ブレークは云つてゐる。『時代はすべて同様である。けれども天才は常に時代を超越する』と。」

ペイタアがいかに批評家の「氣質（テンパラメント）」といふことを重んじたか、與へられた對象に對していかに「深く感動する能力」を持つことの必要を説いてゐるか。及び更に進んで、いかに天才を認めることの必要を説いてゐるか。即ち約言すれば、與へられた對象を、いかによく認め味はふとしてゐるかは、以上の引例に依つても十分に窺ひ得るであらう。

尚、彼れは以上を總括して、簡單な言葉で批評の職能を次のやうに云つてゐる。曰く、

「詩人又は畫家の價値を感じ、それを解釋し、そしてこれを表明すること、これが卽ち批評家の正に取るべき三階段である。」と。

(To feel the virtue of the poet or the painter, to disengage it, to set it forth, ——these

are the three stages of the critic's duty.)

マシュウ・アーノルドは批評を以て創作の下位に置かうとしたが、ペイタアに至つては、さういふ批評と創作との價値上の優劣を認めなくなつた。これは明かに批評史上の一進歩である。これが一轉してペイタアの後繼者ワイルドなどになると明かに批評は一種の創作であると云ふやうになつた。彼れの『藝術家としての批評家』(A Critic as an Artist)と題する一篇などは明かにこのことを主唱したものである。

× × × × × ×

文學批評の性質及び近代批評のさま〴〵の意義の大凡そは上來述べた通りであるが、さて、吾々は實際に文學の批評をする場合にはどういふ態度を取ればよいか。以上述べたさま〴〵の批評論の中で果して何れが吾々の取るべき態度であるか。これが次におこる問題である。

前にも述べたやうに、昔しの裁斷批評は今日では全然間違つた批評法であ

るから、これは別として其の他の批評論には何れもそれ相當に取るべき點がある。テーヌの科學的批評にもブリュンチェールの新裁斷批評にもア、ノルドの鑑賞的批評にも何れも取るべき點がある。しかし、それらの中で最も價値あるのはペイタアの快樂主義的な鑑賞批評である。

前にも述べたやうに、テーヌの科學的批評にはダウデンの認めたやうな大きな功績はある。ブリュンチェールの理想主義的批評も亦人間力を高調して眞の意味の「人生のための藝術」(Artf for Life's Sake)の基礎を定めようとしたところに沒すべからざる功績がある。けれども「美學は植物學也」といふ唯物論的機械觀を根柢としたテーヌが、結局與へられた作から人間性を求めることを忘れ人間力の高調を唱へて「科學の破產」を叫んだブリュンチェールが、餘りに理想主義に囚はれて、勢つて近代文學の中に潛んでゐる人間力そのものを認めることを怠つたのは、共に吾等の取らないところである。この意味で彼等の批評そのものは批評史上から云へば寧ろ功過相半ばするといふべきものであらう。

マシュウ・ア・ノルドは彼等に比べると文學批評の分野に於ては、遙かに有意義な立場になつた。乍然「この世に於て知られ且つ考へられた最善のものを學び且つ傳へようとする沒利害感的な努力」といひながら、彼れの批評は根柢に於て一種の敎化的努力を含んでゐた。彼れの比較的晩年の著である『敎化と無秩序』(Culture and Anarchy) に於ける英國一流の道德的調子、敎化的調子は夙くも彼れの『批評論集』の中の所在に窺ひ得るところであつた。この意味で彼れの鑑賞批評はその本質に於て可なりに多く道德的批評の味ひを加味したものであつた。

眞の意味の鑑賞批評、眞の意味の文藝批評の功績は理論的にも實際的にもつひにウォールタア・ペイタアに歸せなければならぬ。彼れは近代の批評家の中で最も多く文學、藝術に於ける感覺的要素を認めた人であつた。テーヌが唯物論的機械觀に囚はれ、ブリュンチェールが古典的理想に囚はれ、ア・ノルドが道德的觀念に囚はれ、トルストイが原始的基督敎に囚はれ、ノルダウが病理學に囚はれ、ラスキンが一種の超越的神祕哲學に囚はれてゐる中に、彼れ

は文學、藝術の感覺的方面を最も多く味得した。そして彼れは各種の藝術がその感覺の現はれに從つて如何やうな特質を持つてゐるかといふ微細な藝術における差別相を認め、味つた。前に引いた『文藝復興期の研究』の『序文』にもある通り、彼れは美がつねに種々の姿を取つて存在することを知つてゐた。彼れはすべての時期、すべての型、すべての趣味上の流派は、それ自身に於てその鑑賞者に取つて同等の價値あるものであることを知つてゐた。彼れはこの書の中の『ジョルジェーネ派』(The School of Giorgione)でもこのことを論じてゐる。すなはち彼れは各個藝術の個有性の相違がそこに寓される官覺的美とその現はれである形式との交渉に存することを認め、審美批評の職能の一つを以てそれらの相違を正しく認めることにあると云つてゐる。これは確かに眞理である。

尤も、ウォールタア・ペイタアの批評論を正當に理解するためには、その根柢となつてゐる人生觀にまで立ち至らなければならない。『文藝復興期の研究』の『結論』は最も端的に彼れの人生觀を現はしてゐる。このことについてこゝ

に細論する暇はないが、要するにそれは何等の固定的思想に囚はれない一種の印象主義である。「經驗の果實ではなくて、經驗それ自身が目的である」(Not the fruit of experience, but experince itself, is the end)といふ刻々の經驗そのものを目的とするといふ一種の印象主義である。そしてこの刻々の經驗を最も有意義に力强く經驗するためには、その刻々の經驗そのものに一切の自分を委せなければならぬ。「吾等は吾等の見觸れるものに關して主義を作る閑暇を持つてゐない。吾等のしなければならないことは絶えず念入りに新しい意見を吟味し、新しい印象を呼びおこすことであつて、決してコントやヘーゲルや又は吾等自身の手輕きオーソドクシーに服從しないことである」といふのがペイタアの對人生の態度であつた。そして對藝術の態度も彼れに取つて正にかくの如きものであつた。

刻々の經驗そのものを目的とするといふ彼れの人生觀上の態度を對藝術の態度に推し移せば、作品から受ける刻々の印象の尊重ペイタア自身の言葉でいへば刻々の快感の尊重といふことになる。この意を別な言葉でいへば

何等の原理に囚はれず、何等の學説に囚はれず、出來るだけ「美の對象に遭遇して深く感動する能力」の一種の氣質を把持することが藝術鑑賞家の第一要件といふことになる。この意を更に敷衍すれば、出來るだけ多く、與へられた作品を妥當に、善良に鑑賞しようとする意志乃至態度を把持するといふことになるのである。

著者は、文藝批評の根本の態度を以て正にこのペイタアの説の如くであるべきものと考へてゐる。そしてペイタアを思ふごとに、聯想されるのは、わが本居宣長の「物のあはれ」説である。

宣長は「物のあはれ」といふことを説明するために先づ「あはれ」といふ言葉の意義から始めて次のやう「に云つてゐる。

「あはれといふは、もと、見るもの、聞くもの、觸るることに、心の感じて出る歎息の聲にて、今の俗言にも、あいと云ひ、はれといふこれなり。たとへば、月花を見て感じて、あゝ見事なる花ぢや、はれよい月かななどいふ。あはれといふは、このあいとはれとの重なりたるものにて、漢文に嗚呼などある文字

を、あゝと讀むこれなり。古言に、あな又あやなど云へるあも同じ。又、はやともはとも云へるも、かのはれのはと同じ。又、後の言にあつはれと云ふも、あゝはれと感ずる詞にて、同じことなり。」

卽ち宣長の說明に從ふと、「あはれといふことは、よきにつけ惡しきにつけ物に感ずること」をいふので、「物」はたゞ添へていふこと、例へばたゞ言ふと云つてよいところを、「物いふ」と云つたり、たゞかたると云つてよいところを、「物がたる」と云つたり、その他「物まうで」「物見」「物いみ」などいふたぐひで、「物のあはれを知る」ということは、宣長の言葉を借りていふと、「何事にまれ、感ずべき事にありて、感ずべきこゝろを知りて感ずる」をいふのである。卽ち、ベイタァの所謂 "susceptibility"（感受性）を活かせるといふ意味である。宣長はつゞけていふ。「必ず感ずへきことにふれても、心うごかず、感ずることなきを、物のあはれ知らずと云ひ心なき人といふなり。ものゝわきまへ心ある人は、感ずべき事には、おのづから感ぜではえあらぬわざなるに、さもあらぬは何とも思ひつくかたなくてかならず感ずべき心を知らねばぞかし」と云つてゐる。そして文學は、この「物の

あはれ」を知らしめるものであることを力説してゐる。

「物語は世の中にありとある、よきこと、あしきこと、めづらしきこと、をかしきこと、おもしろきこと、あはれなることなどのさま〴〵を書きあらはして、つれ〴〵なるほどのもてあそびにし、又は、心のむすぼれて、物おもはしき折などのなぐさめにもし、世の中のあるやうをも心得て、もの〵あはれを知るものなり。」

宣長はかう云つてゐる。そして、これは單に物語卽ち小說について云つたのではあるが、移して以て、他の文學にもあて嵌めることの出來ることはいふまでもない。

すなはち、宣長に從ふと、文學は、「物のあはれ」といふことを傳へるものだといふことを、はつきり意識してその「物のあはれ」を感じ味ひたいといふ心で、文學に對すべきだといふことになるのである。言葉を換へていふと、ペイタアの說いたやうに、感受性を銳敏にして出來るだけ、人生を豐かに、味はなければならないといふのと同じである。

宣長のこの考へは――ペイタアのそれも無論さうであるが――實にいみじき考へ方である。物のあはれを知るとによつて、世の中のさま〴〵の人間關係男女のことはもとより、その他あらゆる人間關係を、單に表面的ではなく、底の底まで立入つて、深くしみ〴〵と味はふとするのである。今日の新しい言葉でいふと、全圓的な人生味、全體として人生の味ひといふものを感得しようとするのである。そして、かういふ意味で、人生を全圓的に味はせるところに、又實に文學の齎らす大きな効果があるのである。そしてかういふ人生の全圓的な味ひを體得することが、同時に、更に、より高き、よりよき道德の世界や社會を味ふことであることは、文學と道德との條下に述べた通りである。

さて以上述べるところから、文學批評として、吾々のまさに取るべき態度を約說するならば、出來るだけ、感受性を鋭敏にし、且つ出來るだけ虛心虛懷、謙虛な心持ちで、對象の作品から出來るだけ多くのものを味ひ入れ、出來るだけ微妙な人間の心理――宣長の所謂「心の隈」を隈なく味はなければならないといふことである。吾々の日常生活にてらしても、吾々の心といふものは、多くの

場合、決して右か左かといふやうに、ひたむきに活くものでなく、或ひは右に、或ひは左に、さま〴〵に心が動く。この心の動き工合で、そこに微妙な心の影（シーヅ）が生ずる。この心の影が解らなくては人生の解るわけはない。事實、また、優れた文學は必ずこの「心の影」を描いてゐる。このことについては本居宣長がその『玉の小櫛』で説いてゐるところが傾聽に値する。宣長は先づ『源氏物語』が影に富んだ微妙な人間の心理を描いてゐることを推賞して、

「深く思ひしめることにありては、とやかくと、くだ〳〵しく女々しく亂れあひて、定りがたく、さま〴〵の隈（くま）多かるものなるを、此物語には、さるくだくだしき隅々（くま〴〵）まで、殘る方なく、いとも委しく書き表はしたること、曇りなき鏡にうつして向ひたらんが如くにて、大かな人の心のあるやうを書けるさまは、やまともろこし、いにしへ今、行くさきにも類ふべき書はあらじ。」

と云ひ、更に、人間の心の隈の、多く、定りがたいものであることを次のやうに說明してゐる。

「或人とひけるは、此物語に、源氏君をはじめて、よき人としたる人々の、事に

ふれて、思へる心のやうを書るを見るに、すべてをゝしくうるはしきことなく、ものを一かたに思ひさだむることあたはずして、いろ〳〵に思ひみだれて、たゞめゝしく心よはく、はかなきさまなるは、いかにぞや。答へけらく、大かた人のまことの心のおくのくま〳〵を探りて見れば、皆、たゞめゝしく、はかなき事の多かる物なるを、をゝしく、さかしげなるは、自らかへりみてもてつけ守りたるものにして、人にかたる時などは、いよ〳〵選びて、よさまにうはべを飾りてこそ物すれ。有のまゝには打ち出でず。例へば、いみじき武士の、君のため國のために、戰ひのところにおきて、潔く討死といふ事したるを物に記さんに、その死ざまも心も、誠に大丈夫とかいふものにして、心のうち、さこそをゝしく有けめと、おしはからるゝを、其時の心の奥のくま〳〵までを委しく書出むには、かたつかたには、流石に故郷の父母も戀しかるべし、妻子の顔も今一度あひ見まほしく思ふべし。命もなどか少しはをしからざらむ。これ皆のがれたき人のまことの情なるを、大丈夫ならんからに、さるめゝしき心は、露も思はずと云はば、中々に心なき岩木のたぐひなるべし。

實際、たくみにも、いみじく眞理を穿つてゐるではないか。實にかういふ心の影を鑑賞することなしには、決して文學鑑賞は十分に贏ち得られるものではない。

著者は無論、文藝の鑑賞に於て、そこに一種の思想の這入ることを必ずしも排斥はしない。例へばトルストイが原始的基督教を、ラスキンが一種の超越哲學を、ノルダウが一種の病理學的原理を、ブリュンチェールが一種の古典的理想主義を、テーヌが一種の唯物論的機械觀をその他それ〴〵の人がそれぞれの思想と主義と學說とを持つてゐることを決して排斥はしない。排斥しないばかりではない。人としては何等かの主義と學說とを持つことを必要と考へることに著者も決して吝ではない。たゞ著者はさういふ思想なり、主義なり、學說なりに囚はれた一種の固定觀念乃至一種の成心を以て藝術の作品に對することを排斥するのである。何となればさういふ固定觀念を以て藝術作品に接することは、上來說くやうに、決して文學藝術を理解し鑑賞する所以でないからである。

エマルソンは「思想は牢獄なり」と云ふ意味のことを云つたが、この言葉は、藝術鑑賞の場合、殊に眞である。吾々は、まづこの思想の牢獄を脫して、飽くまでも純眞な、謙虛な心持ちでその作品の與へる一切のものを、心ゆくばかり味はなければならない。その心ゆくばかりの味ひの中に於てこそ、文學藝術の道徳性や、社會的意義のすべてが展開され、かくして、吾々は更により高い生活意識に眼ざめ得るからである。

索引

（本書引用の人名書目を主とす。題目其他については尚「目次」を参照されたい。）

アの部

アンノルド（マシュウ）　一一、一八六、二六一、三六二、三七四、三九七、三九八、三九九、四〇〇、四〇一、四〇二、四〇六、四〇七、四〇八
哀傷的抒情詩　二五七
愛國的抒情詩　二五二
曖昧說　一二九、一三一、一三二
赤木　二四九
アキレス　二九
惡の華　一三〇
アディソン　五五、五六、五七、五九、三七〇、三七一、三七二
アナキシマンデル　一〇一
憐れみと恐れ　二九三
安斎隨筆　一一八、一二九
安藤爲章　二九四
アリストオトル　一二七、一三五、二四六、二八六、二九二、二九五、二九六、二九八、二九九、三〇〇、三一一、三六七、三六八、三七〇、三七二、三七三、三八九、三九四

イ（ヰ、ウイ）の部

在原業平　六〇
アレキサンダア　一一二
五十嵐力　一二四、二〇八
石上私淑言　二四三、二四四
一語說　一二九
一茶　一一二
稜威言別　一五二、一五四、一五五、二四九
イプセン　一八六、一八七、二九三
今樣　二八一
意味ある形　九三
イリアット　二四七、二七三、二七五
ウインチエスタア　二三、二三、二五、二六、二八、二九、三四、三九、四二、四八、五一、五二、六二、九八
韻文　一〇〇
韻律　〇七、一〇九
韻律的構造　一一八

ウの部

浮草　一六八
浮雲　三四〇
浮世草子　三四六、三五一
宇比山踏　二一一
梅暦　三四八

エの部

英文學史　一八九、二八三
謠曲通解　三一一
江戸生浮氣樺燒　一七九、三四九
江戸作者部類　三四七、三四八
江戸砂子　三一六
エヂポス王　二九六
エマルソン　三〇〇、四一八
燕石雜志　三四六
エリザベス期　一六五

オ（ヲ、ウオ）の部

ウオオスタア　一〇
ウオースフオールド　三一六
オセロー　二九〇、二九三
落合直文　二六七
オデツセイ　二四七、二五二、二七五、二七九

弟橘姫　二九
小野阿通　二六七、三一三
オプロモフイズム　二〇七
几河内躬恒　二六五
大伴家持　二五三
大和田建樹　三一一
音數律　二一〇
音性律　二一〇
女殺油地獄　一九八
音位律　二一〇

カの（クワ）部

解釋的想像　六二
蓋然性　一九六
科學の破產　三九〇
香川景樹　一六六
柿本人麿　二六四
神樂歌　二六三
雜語音聲考　一四六
簡潔體　一二三
感傷劇　三〇六
ガムメエル　二四五、二五一、二六〇、二六八、二七七、二九〇、二九一
還魂紙料　三二三、三二四
觀照的　四六
觀照的想像　六〇
勸懲小說　三二七
カント　一三五、二〇三

キの部

キーツ　一六六
貴族の家　一六八、一七〇
ギツデインゲス　一九一、一九二
紀貫之　一九、二六五、三一五
吸引本能說　一三五
金々先生榮華の夢　三五〇
黃表紙　三四九
近代畫家論　三五、五〇、八四、四〇一
近代世事談　三二三
近代の英國詩人　一六五
脚韻法　一二〇、一二一、一二三
ギユヨー　三六、三七、三八、三九、一三七、一三五、一二六、一二八
去來　一一三

クの部

クウザン　九七
草雙紙　三一八
苦痛、快樂及美學　二五
歸納的批評　三五六
句柏子　一一五
熊澤蕃山　一一九、一二四
黑川眞頼　一四五
訓蒙圖彙　三一二
クロス　三二八
グローセ　【三七、一四一、一四七、一四八
クローチエ　九三、一二四
クロポトキン　一三五、一二六
クロオフオード　三三八
黑本　三四九
クロムエル　二九一

ケの部

傾向小說　六五
形式　九二、九三、九五、九六、九七
ゲーテ　三七六、三七七、三七八
ゲーレートスコツト　三五四、三五五、三六八、三七九、三八〇
藝術衝動　一二四
藝術哲學　三八一

藝術とは何ぞや　四三、六〇、二三七
藝術の意義　八七、二三七
藝術の起源　一二七、一四〇
藝術の敍事詩　二七四
嚴羽　四〇
玄惠法師　三一三
言海　八
源氏外傳　二二〇、三九四
原始時代　一四二
源氏物語　二一九、三三〇、三四〇、三四一、三四二、三四四、三七
八、四二五
源氏物語玉の小櫛　二二〇、二三九、三三〇、三四三、四一
五
源平盛衰記　二七三

コ（カウ）の部

行爲の一致　二八八
高雅體　一三三
恒久性　一六
剛健體　一三三
高尚なる情緒　五〇
好色一代男　一七四
好色一代女　一七四
高慢齋行脚日記　三五〇
功利のための藝術　二六八
ゴオチエ（テオフイール）　一三〇
ゴオルチエ　八七、八八、八九、二二一、二二三、二二四、二二五
二三七、二三八、二三九、二三〇、二三一、二三三、
二三四、二三五、二三六、二三七、二四〇
コールリッヂ　一〇八、三七六、三七七、三七八
古今集　一九、二一四、二四八、三一五
古語拾遺　一四五
國風　一五九
國民性十論　二〇七
國民性とその諸問題　一九〇
五十年忌歌念佛　七二、七六、七七
古事記　二九、二五一
古事記傳　一五三、二一〇、二四八
滑稽本　三五〇、三五一
古典主義時代　二二二
ことばの泉　八
五人女　七三
戀川春町　三五〇
戀八卦柱暦　七三、七九
古風三體考　二八〇、二八一
ゴンチヤロフ　二〇七
コント　三八三
菎蒻本　三四〇
コルネーユ　一八〇、三六〇

サの部

サーブアンテス　三八五
祭宴抒情詩　一六三
西鶴　七三、七四、七六、七八、八〇、八一、八四、一七四、三一五、三
四〇、三四六
西行　二五七、二五八
裁斷的批評　三五五
催馬樂　一六三
坂上是則　一六五
サッカレイ　二〇四
三一致　二八九
三七全傳南柯夢　三四四
サンタヤーナ　四四、二二五、二二六、二二七
山東京傳　一七九、三四九
サントブーブ　三五八、三九八

シ（シャウ、ショウ、セウ）の部

宗教的抒情詩　一六二
シェークスピヤ　二五、二九〇、二九三、三〇六、三七八

シエリー　詩學　詩學提要　紫家七論　式亭三馬　詩經　詩經集傳　自己表現本能說　四聲　自然の抒情詩　實驗小說　失樂園　實錄體　詩と個性　詩の辯護　芝居乘合船　事物起源　島村抱月　ジムメルン　心學早染草　人格化　新國文學史　新聖喜劇

五四、一六六、一九九、二五八　二四六、二八六　二四五、二八〇、二八七　二九四　三四〇、三五〇　一五九　一〇九、一九九　一三五　一一六　二五五、二五七　三三三　二七三、二七六、三九九　六〇　五四　三二〇　九　一三三　一九一　二四九　二六四　二〇八　二九九

人生のための藝術　新美辭學　新文章讀話　シモンズ　情緒の不變　社會學より見たる藝術　洒落本　十返舍一九　シユレーゲル　淨瑠璃十二段草子　叙景詩　書生氣質　處女地　ジョンソン　シラー　遺逃劇談　小說研究　小說史稿　小說神髓　小說術

二二八　一二三　一二五　二九七　三五　三七、二三八　三五一　三五〇　六九　二六七　二三三　一四〇　一六八　二六〇　一三五　二二八　三二　三二九、三四七、三四八、三五〇、三五一　三三五、三三六、三三七、三三八　三二七

ス の 部

助六由緣江戶櫻　三二一

スコツト　二七二、三四〇、三四五、三五四、三五五、三五八、三六五　九、三六〇　素性法師　二八五　スチール　三五一　スティブンソン　三七四　スペンサア　一一七、一二九、二七一　スヰフト　一二一

セ の 部

世阿彌　三二一　世阿彌十六部集　三〇八　性格悲劇　八一　情楚體　一二三　成長の叙事詩　二七四　精力の過剩　一三六　ゼームス　三六一、三七五　世界文學大系　一四四　關根正直　三二九、三四七　センツベリー　一二八、三六五、三六六、四〇三　旋頭歌　二八一　ゼツフアリー　三五六　宣命　三六三

ソの部

想像の第一快樂　五七
想像の第二快樂　五八
創造的想像　六二
想像と空想　五四
想像論　五五
滄浪詩話　七〇
宗因　一二
足薪翁記　三一四
措辭　三一三
その前夜　一六八
ソフオクレス　二九六、三六八、三七三
ソラ　三三三、三八五

タの部

ダアウイン　一三五、二八二
大黒舞の歌　二六三
太平記　三七三、二七四
ダウデン　四九、三八六、三三八
高野辰之　三〇八
瀧澤馬琴　三四四、三四六、三四七
竹本義太夫　三一四
竹取物語　三三〇、三四〇
太宰春臺　九、一七三、三〇七
橘千隆　三四
辰巳の園　三四八
田中芳樹　二八〇
單一の筋　二九六
譚欽　二六六
談藝錄　七〇
ダンテ　一六七、二九九、三七四、三八五
ツツツ、ダントン　一〇八
鴇永春水　三四〇、三四八
墮落時代　六六、二二七

チの部

チエスタアトン　一九九
近松門左衛門　七三、七六、七八、八一、八三、一七四、三一四
力の文學　三一五
知識の文學　一九、二一
チヨオサア　二一
チントレット　一六七、一九九
坪内逍遙　一〇〇、三一八、三三五、三四〇、三五一
ツルゲーネフ　一三五、一六七、一六八、一七〇、二〇七
鶴屋南北　三二三、三三三

テの部

デイケンス　二〇四
デイペエー　一六五
テーヌ　四二、六五、一八九、一九三、一九七、二二五、三五八、三六八、三六九、三七一、三八二、三八三、三八四、三八五、三八六、三八八、三九
デカメロン　九、四〇七、四一七
デ・クインシイ　三四二
適當な言葉　一九
傳奇作書　一二八
傳奇小說の發展　三二四、三二五
テニスン　三三一
二〇四、二二八

トの部

トインビー　一九一
洞察的想像　六〇
頭韻法　二〇、一二三
時の一致　二六八
獨語　一七三

獨裁政治　一四二、一四三
所の一致　二八八
ドリアン・グレー　二一八
鳥追の歌　二六三
ドリンクウオータア　一四四
トルストイ　三八、四三、六四、六八、一三一、二〇六、二三五、二六、二三七、三九三、三九四、四〇八、四一七

ナの部

難波みやげ　三一五

ニの部

ニイベルンゲンリイド　二七五
西澤一鳳　三一五
日本永代藏　一七五
日本歌謠史　三〇八
日本學問說　一四五
日本書紀　一五一
人情本　三四八、三五一
認知　二九六

ネの部

根なし草　三五〇

ノの部

ノオルソン　三五八、三七三、三七九
祝詞（ノリト）　二六三
ノルダウ　六六、二三六、三九三、四一七

ハの部

パアリイ　一三一
パアロオ　七一、三七九
俳諧題叢　二八三、二八三
バイロン　一六六
芳賀矢一　二〇七
芭蕉　二一一、三九八
八文字舍自笑　三四六
八犬傳　三四一、三四六、三四七
ハドソン　一五、一六　一三四、二七一
パミラ　三二〇
ハムレツト　二九三、二九四
反省的抒情詩　三五九
ハント・テオドル）　一三、二二〇、三五八
ハント・リイ）　一〇八
ファーヂル　三七一

ヒ（フィ、ヘウ、ヒヤウ）の部

ピーアス　（一三七
ブイネー　二一
ピオウルフ物語　二七五
美學三講　四四、五一、九三
美學史　三八
美感の永續　四五
美感の共受　四五
美感ノ相關　四五
比較文學　一三、一六五、二六一
美感の永續說　二六
美感論　二一五
美辭論稿　一〇〇
ヒンダー　三五一
人は文體なり　六九
獨道中五十三驛　三三三
修紫田舍源氏　三四九
批評原理論　三三六
批評史　一二八
貧窮問答の歌　三一
平賀源内　三二〇
平田篤胤　一四五

ヒルン　一三七、一三九、一四〇、一四一
フィールデング　三三一、三五一
平仄法　一一〇、一一六

フの部

風俗文選　一一三、一六一
プウトルウ　七
フェルプス　三三七
複雑の筋　二九六
復活　六四
武家義理物語　一七五
二葉亭四迷　三四〇
藤原定家　一六六
藤井高尚　二〇七
武道傳來記　一七五
ブッフオン　六九
文學研究　六九
文學研究手引　四九
文學原理及問題　一五、一三四、一七四
文學趣味構成法　一三、三五八
文學批評の方法及び材料　四
文學の解釋　三四九、三五五
文學の近代的研究　八
文學の進化　一四六、三六五
文藝復興期の研究　一〇三、一四二、一四三、三三一
文體　四〇三
文體は人なり　九七、一三一
文體明辯　六九
文體論　一〇七、一八一、二九
文論　九
ブラウニング　三七七
ブランデス　一六八、一八七、二〇六
ブリユクネル　六四
ブリユンチエール　二一五、二三六、二九、三六〇、三九
二、三九三、四〇七、四〇八、四一七
ブルーク　一〇
ブレーク　一九九
プレトー　二〇三
フロオベエル　九七、一八一、二〇一

ヘの部

ヘーゲル　二五〇
平家物語　一七一、一七四
ペイタア　一八一、二九、三二、三九七、四〇一、四〇三、四
四、四〇五、四〇七、四〇八、四〇九　四一〇、四一一、四一三、四一七
ペサント　三一七
ベンネツト　四一
ベル　七三
ベルグソン　一〇三、三〇一
ヘルバアト　一九〇、一九二、一九八、一九九
ヘルン　八五

ホ（ボ、プオ）の部

ボアロオ　一三八、二〇一、二七二、三七七、三九四
ホイトネー　一三四
ボオ　一〇八
ボードレエル　一三〇
ボープ　一七二
ホオマア　二八、一九、二四二、二七三、二七五、三七一
ボオラン　二三三
ボサンケ　三八、四四、四七、四八、五三、九二、九四、九六
ボスネツト　一三、一三、一六九、三六一
ボツカチヨ　四四二
没利害感説　一三六
堀川波の鼓　一七八
ヴオルテール　一九七、二七三、三八五

マの部

マアシヤル　三二、三五、一三七
マクベス　二九三、二九四
マコオレー　三六一
マツケンジイ　一〇三、一〇三、一〇五、一〇六、一四二、一四四、一四七、一四八、一五〇、二四七、二四八、三三一
松の落葉　三〇七
萬歳の歌　二六三
萬葉集　三〇、三一、一一一、一二六、二五六
萬葉集古義　三三、一二六、二五四、二五五、二五七、二五九、二六〇、二六一、二六二、二六八、二七一、二七二
萬葉集代匠記　三三、二五五、二五九、二六〇、二六一、二六八、二六九、二七一、二七二
萬葉集略解　三四
マラルメ　一三〇

ミの部

未開時代　一四二、一四三
水谷不倒　三四七
源實朝　一七
民主々義　一四二
ミユーラー　一三四
ミルトン　一九九、二五八、三七四
ムの部

無何有郷の日記　三四一
紫式部　三四一

メの部

冥途の飛脚　一七六
メエテルリンク　一二九、一三〇
メレヂイス　三〇一、三一七

モの部

モウパッサン　六六、一二八
モオルトン　一四六、三五七、三五八、三六五、三六六
モーア　三四一
本居宣長　二一〇、二一二、二一〇、二三、二四三、二四四、二四一
一四一三、四一四、四一五
物語歌　一六六
物のあはれ　三三九、四一一、四一二
模倣衝動説　一三五
モリス　三四一

ヤの部

山邊赤人　二五六
山上憶良　三一、一二六、一二六一

ユの部

遊戯衝動説　一三五
ユウゴオ　一九一
遊子放言　三四一
ユーリピデス　一八七、二一五

ヨの部

ヨアネー　一九一
與謝蕪村　一六六
吉田東伍　三〇八
四谷怪談　三一三
讀本　三五〇

ラの部

ライマー　三七七
ラスキン　三六、三六　五〇、五一、五三、五八、五九　八四、一六六、一九九、二一五、三七六、三七七、四〇一、四〇八、四一七
ラマルチーヌ　二〇三
ランクランド　一九九

リの部

リア王 二九三
リーブ 三三一
六藝 九
理想郷 三四一
リズム 一〇一、一〇二、一〇三、一〇四、一〇五、一〇六、一四六、一〇〇、一一九
律語 二八六
律語による模倣 三三〇、三四二
リチヤアドソン

ルの部

ル・ポン 一六九、一九七
ルウゴン・マツカアル 三三四
ルーサン 一六八、一六九、一七〇、二〇七

レの部

列傳體小說史 三四七
戀愛抒情詩 三五五
連歌 二八二
聯想的想像 六〇、六二

ロの部

浪漫主義 一六六、二一二、三三六
ロシア印象記 二〇五
ロセテ 三七四
論語 九
ロメオとジユリエツト 二九四
ロリエ 一〇〇、二〇四

ワの部

ワーズワース 二〇三、二五六、二六〇、三七七
ワード 三七四
ワイルド 二、三、二〇四、二〇五、二一八、三九四、三九七、四〇六
和事始 三一六

大正十五年十一月二十日印刷
大正十五年十一月廿五日發行
昭和八年四月十五日三十一版發行

文學概論
定價金參圓貳拾錢

著者 本間久雄
東京市神田區錦町三ノ一八番地

發行者 大野孫平
東京市牛込區山吹町一九八番地
株式會社 東京堂代表者

印刷者 田中末吉

發行所 東京市神田區錦町三丁目十八番地 株式會社 東京堂
振替東京二七〇番
電話神田八八八番

本間久雄著

重なる既刊書

文學概論	東京堂	
文學論攷（最新刊）	東京堂	
滯歐印象記	東京堂	
歐洲近代文藝思潮概論	早大出版部	
生活の藝術化	東京堂	
婦人問題十講	東京堂	
現代の思潮及び文學	大同館	

本間久雄著　最新刊

文學論攷

菊判四五〇頁
挿圖十二葉
定價三圓二十錢
送料十八錢

文學概論の妹篇

飽くまでも純眞なる鑑賞的態度を緯とし、飽くまでも透徹せる文化史家的態度を緯とし、更に比較文學の方法論を參酌して研鑽又研鑽、以て、本書をなす。收むるところ、東西文學に關する十四の長大論文。以て、外國文學が、いかに國文學の立場より檢討せらるべきか、國文學又、いかに外國文學の立場より吟味せらるべきかを明かにす。加之、その研究對象のいかに纖奇的にして而も亦文化史的興味に富めるかは、以下の目次によつても推知せらるべく、文學研究上、最近の一大收獲として敢て大方の清讀を待つ所以なり。

（内容要目）

吟遊詩人論——英國唯美派の徑路——ソイルド下獄考——英國近代藝術と『日本』——道德の序曲としての藝術——元祿文學と化政度文學——『艷道通鑑』論——近世惡魔主義の文學——明治毒婦物の考察——北村透谷論——明治初期の文學論——女性史の資料としての明治文學——管原白龍論

本間久雄著

滯歐印象記

四六判函入美裝
挿畫數十圖入
定價二圓二十錢
送料十二錢

著者の滯歐土産、或はワイルドの遺子と語り、或は頽廢派の詩人ア、サア・シモンスと文學を談じ、或は夏のエブオン河に船を浮べて沙翁の生涯思ひ、又はチエコ・スラボキヤに新興國の風姿を探り、又は伊太利の古都に美術をたづね、アクロポリスの丘に立つて古代希臘の文化を偲ぶ。著者の該博なる識見と纖細なる感覺と、明朗なる文章とが綾りなせる一大繪巻。

德富蘇峯氏曰く——本間久雄君の近著「滯歐印象記」は此の種の新刊書として、余には格別の、興味を唆る。そは余亦た英國及英國文學には著者と同一の趣味を有するから。本書の壓巻は、オスカア・ワイルドに關する部分だ。（中略）本書中文章として讀む可きは「マアトン・アベーにキリアム・モリスを偲ぶ」の一項だ。此れは如何にも低徊、顧望、情あり、色あり、景あり、韵あり、單にモリス其の人と其の事業とを偲ぶばかりでなく、宛も一種無韵の詩であるかの如き快感を吾人に與ふ。（東京日日新聞）

近松秋江氏曰く——近頃になく、私の讀書から與へられる氣持を和げてくれ、靜めてくれ、そして高尙にしてくれたものは、本間久雄氏の最近の好著「滯歐印象記」である。（讀賣新聞）

本間久雄著

生活の藝術化

四六判更紗美裝
定價一圓八十錢
送料十二錢

此世に生を享けた以上、生きることの意義を自覺し、生きることの幸福を味ひながら、日毎の生活を營みたい。かういふ欲望は、深淺の度はあつても、誰人にもあるにちがひない。さてこの欲望を充たすためには、吾等はどうすればよいか。この問題について、それに解決を與へたところの近英の思想家ウイリアム・モリスや、エドワアド・カアペンタア等の思想を併說して、いささか私見を加へたのが本書である。（著者序文より）

本間久雄著

吾等如何に生くべきか

四六判函入上製
定價一圓八十錢
送料十二錢

原書は、詩人にして哲學者、工藝美術家にして社會改造家たるモリスがその藏蓄を傾け、その熱情を注露せる晩年の名著にして、一面近代社會の病弊を痛烈に指摘すると共に、他面、將にかくあるべき社會を豫覺たらしめ、以て吾等の生くべき方向を明示せるもの。ブルヂョア對プロレタリアの問題を始め、社會生活に於ける美と醜との關係、趣味と貧富單純生活と美的生活等吾々現代の文化人として關心すべき重大問題の一切は收めて本書にある。モリス研究に傾倒せる譯者苦心の醍醐を致て大方にすゝめる。

本間久雄著

婦人問題十講

四六判函入洋布裝
定價二圓八十錢
送料十二錢

本書は最近支那上海の婦女問題研究會により『婦女問題叢書第一編』として漢譯公刊せられ遠く支那にまで影響を與へつゝある名著也。

「現代の社會改造の諸運動乃至當來の新文化建設の諸運動は、男女の相互扶助又は男女の協力によつて實現さるべきものである以上、所謂婦人問題は、決して婦人だけの問題ではない。それは實に男女兩性に取つての重大な一個の思想問題であり社會問題である。」――著者はかゝる立場から男女問題についての近代諸學者の學說と主張とを參照してこゝに男女關係の世界的趨勢と其歸結の方向を明かにす。

内容

（一講）婦人運動の由來と意義（二講）新性的道德（三講）自由離婚の是非（四講）結婚の進化（五講）戀愛觀の變遷（六講）近代の結婚改造案（七講）婦人と職業問題（八講）婦人參政權運動（九講）新マルサス主義と產兒調節（十講）我國婦人思想の發達

明治文學名著全集

山口剛　本間久雄
神代種亮　木村毅
（編纂並校訂）

(1) 坪内逍遙著　當世書生氣質　定價二圓五十錢　送料十二錢

(2) 幸田露伴著　風流佛　定價一圓三十錢　送料十錢

(3) 坪内逍遙著　小說神髓　同

(4) 河竹默阿彌著　島衛月白浪　同

(5) 假名垣魯文著　高橋阿傳夜叉譚　同

(6) 森田思軒著　死刑前の六時間　同

(7) 尾崎紅葉著　色懺悔　同

(8) 須藤南翠著　新粧之佳人　同

(9) 菊亭香水著　世路日記　同

ライプチッヒ大學教授　ヘルマン・コルフ博士著
第四高等學校教授　高橋禎二譯

人本主義と浪曼主義

四六判紺布美裝
定價貳圓
送料十二錢

本書は現ライプチッヒ大學教授として嘖々たる令名あるコルフ博士が獨乙學界を驚喜せしめた名著である。內容は遠く羅馬の人本主義より文藝復興を經てヘルデル、ゲエテ、シルレル等の人本主義に及び更に轉じて浪曼主義を明快に論じてゐる。特にゲエテの名篇「ヴァルテル」「タッソー」「ファウスト」等の諸作に對する評論は、最も卓拔斬新の見解を示して精彩に富んでゐる。文學史、思想史に一新紀元を開く名著として大方の精讀を乞ふ。

第四高等學校教授
文學士　高橋禎二譯述

文學原論

四六判函入洋裝
定價貳圓八拾錢
送料十二錢

文學の本質は抑も如何、美とは如何、悲壯、滑稽、機智、ユーモアの美的概念とは如何なるものなりやまた文藝作品の價値の規準は何處に索むべきであるか。本書はマールブルヒ學派の碩學エルスタア博士の名著に基いて文學批評の原理を或は心理學の上に置き、或は哲學の上に、或は美學の上に據えて縱橫の論をやり、博大の識を傾けて說述したるものである。本書一卷は、よく文學の本質と、文藝批評の原理とに通ぜしめるであらう。

キユルペ著　文學士　藤井　昭譯

美學原論

四六判函入洋裝
定價貳圓五拾錢
送料十二錢

本書はヴントの高弟キユルペが實驗心理學的の立場にあつて、述べたものである。彼は初めに古代よりフエヒネルに至る美學史の概説を與へた。之は甚だ便宜な點である。次に美學研究の方法論を述べ、美的對照、美的態度、美的原理に就て公正な説明をなした。殊に美的原理の中では音樂の美的効果や、優美、崇高、悲壯、滑稽の美の異態に就てかなり詳細な叙述をなしてゐる。よく纏つた美學書として一般の人にも研究者にも敢て一讀を薦める。

ベルグソン著　慶大教授　廣瀬哲士譯

笑の哲學

四六判函入洋裝
定價貳圓
送料十二錢

現代哲學界の權威アンリ、ベルグソンの喜劇と笑に就ての研究である。生命の機械化が滑稽・笑の原因であることを、幾多の例を擧いて説き、進んで喜劇と悲劇の本質的差別について透徹した哲學を述べてゐる。しかも彼の藝術の本質を説き、笑が社會生活に及ぼす意義を論ずるや誠にアリストテーレス以來の哲學者の哲學的思索に對して、常に其掌をくぐり抜け、通り過り、生意氣にも挑戰的態度を取つた道化役者「笑」が見事に帽子をぬいで我々の前にひざまづいたのに氣がつくであらう。譯文明快、原文の妙を寫し得て遺憾がない。

メレジユコーフスキイ著　昇曙夢譯

トルストイとドストエーフスキイ

——その生活と藝術——

四六判函入洋裝
定價金三圓
送料十八錢

本書は、メレジユコーフスキーが畢生の努力を傾倒して近代ロシヤ文學の二大巨人の生活と藝術とを最も廣く且つ深刻に批判解剖したもので、啻にロシア批評文學の誇りであるばかりでなく、世界に二つと無い名著である。その透徹した藝術批評及人生批評もさることながら、著者の狙つてゐる所は實に人文史上に於ける二大巨人の生活と藝術とを通して、ロシヤ、ヨーロツパ及全人類の精神文化の根柢に横はれる世界的秘密即ち東方精神と西歐精神の矛盾、戰鬪の精神と慈愛の精神との葛藤、神人と人神との戰鬪を、哲學的宗教的乃至文化的に解決するにある。されば豫言的暗示に富んでゐる點に於て現代人の默示錄とも言はれてゐる。是こそ眞に人間として生きんとする者の必ず精讀すべき新經典であり、又事實此書を讀んでその人生觀上乃至藝術觀上一大變化を體驗しない者は無いと斷言することが出來る。敢て萬人の一讀を薦める所以である。

ルナンの二名著

慶大教授
廣瀬哲士譯

耶蘇

四六判函入洋裝
定價貳圓八拾錢
送料拾貳錢

『ルナンの「耶蘇」以上に最早耶蘇傳を書く餘地がない』とは多くの批評家の間に一致した言葉である。その流麗典雅、誠に耶蘇を談ずるにふさはしいルナンの名文は、佛文學の權威たる譯者の明快なる譯筆を得て、始めて原著直接の完全譯を見るに至つた。來つて永遠に清新なる思想を此偉大なる人格に酌め。

使徒

四六判函入洋裝
定價貳圓八拾錢
送料拾貳錢

ルナンの基督教起源史の第一卷「耶蘇」は世界における最も美しい傳記であつたが、その後を承けたる本書は、イエスの昇天後パウロの大傳道に至るまでの十二傳徒達の生活を麗はしい筆で感激を以て述べたものである。獨斷に墮ちず人類の殘した美しい事業を綴つた史料として本書の價値は不朽である。

新フランス文學

ナチュリスムよりシュルレアリスム

慶大教授
廣瀬哲士著

十九世紀までのフランス文學を說いた書物は日本にも山ほどある。しかし廿世紀になつてから今日に至るフランス文學に就て纏まつた知識を與へて呉れる書物は寥々たるものである。部分的に詳しくても、鳥瞰圖的に全體を知ることは困難だ。本書は『詩』と『劇』と『小說』と『評論』の四章に大別してナチュリスムよりシュルレアリスムに至る最近三十年のフランス文壇の作家と其の傾向・作品を紹介したものである。文章流暢明快・文壇人の一讀を望む。

菊判　380頁　美裝
定價　¥2.50　稅18

EAST-ASIAN LIB. UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03171 5048